



کتابخانه

دکتر محمد علی



حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الحلالي بك
وزير المعارف بمصر



الموسيقى

مجلة لتأليف الموسيقى

تصدر نصف شهرية مؤقتة

لسان حال المعهد العالي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المشرف : دكتور محمود محمد الطفي

كلمة المحرر

مصفقات الفارابي العربية والآبونية في الموسيقى

عقري من أعلام المستشرقين . أربى على الأقران ، وعلم من أئمة الباحثين ، أوفى على الموسيقى في هذا الزمان ، كتب في الموسيقى العربية وألف . وكشف عن أسرارها وصنف . وأطلع فيها العلم رائقاً ، والبحث متأسقاً ، وحفت البركة إنتاجه العلمي فزاد ونما وأدهش العلماء والمؤلفين .

كان عضواً في مؤتمر الموسيقى الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ وترأس فيه ، لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات ، فبر الجوع بأعانة رأيه . وجزالة علمه ، ونسالة مقصده ، وسعة اطلاعه ، ووفرة تواضعه .

لم يكن الدكتور فاروق عموماً لا يعرفه إلى الناس ، ولكنها كلمة حق ، بأن الذمة إلا أن تهف بها . فان لهذا الرجل الذوق على خدمة الموسيقى العربية ، جهداً لا يكل وعزماً لا يفيل .

وآخر مصنفاته كتابه القيم . الذي صدرنا بعنوانه هذه الكلمة . لا نكاد نهرغ من قراءته . وتنتهي من تلاوته . حتى يتجلى لك فضل هذا العالم المحقق وإحسانه على الموسيقى العربية ، تاريخاً وعلماً .

ولئن كان الحق حقيقة أن يهيج سبيله ، ويتضع دليله ولئن كان قليل من الناس يستسيغون الحق ويمزقونه ، لقد جلت

الإدارة

٢٢ شارع المسكدة - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
المستوفى المتكبر في الغان

الاشتراكات

٥٠ درهماً وأقل لغير المصريين
٨٠ درهماً و١٠٠ درهماً
الاشتراكات تباع في الإدارة

في هذا العدد

الموسيقى والشعر في رأي طاهر	مصفقات الفارابي العربية
العلماء	الآبونية في الموسيقى
مبادئ الموسيقى الطرية	موسيقى الموشح القديمة
موسيقى الظل	والموسيقى
تسمية	مبادئ تأليف الموسيقى
في علم الموسيقى	الموسيقى في الموسيقى
الاداءة	مبادئ التأليف
رواية المظلة	مبادئ التأليف
مقطوعات موسيقية	مبادئ التأليف

أدب العرب

القسم الفرنسي

الدكتور هارمر عن زعته الشريفة إلى الحق في بحوثه وتأليفه ، فتوه بفضل المتفضلين ذوي السبق من العرب ،
ورسم كتابه بالمثل العربي ، حارك معدك ، متبشراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية في عنقها ،
لا يزرعها عنه كر الزمن وتطاول الأيام

فقد أعادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنعات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكتمف . في الموسيقى خاصة ،
أن تنقل عن العرب آلاتها الموسيقية وتحفظ بأسائها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية
في علوم الموسيقى . تحليل الأثر الذي أحدثته نظريات الموسيقى العربية في أوروبا بأجمعها .

ومن أعلام العرب الذين حملت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، وبتدريسها طلاب العلم في غرب أوروبا ، الفارابي ،
وقد حصص الدكتور هارمر مؤلفه الذي نحن بصدد ، في أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم .

ليس بين أهل العلم والمتقنين في أقطار الأرض من يجهل الفارابي ، ذلك الفيلسوف العربي الحكيم ،
والعالم المحقق الجليل ، الذي لقبه العرب « بالشيخ » وبأرسطو الثاني ، وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته
الآزمان تمكيناً .

وللفارابي مكانة في الموسيقى غير متنازعه ، فلقد كان سيد مؤلفي العرب في الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العارفين
بالآلات . ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » يعدُّ بحق وجدة . أعظم مصنف في الموسيقى العربية في
العصور الوسطى . وقد انتشرت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الحليل البارون دي إرنجر
إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذي بدعه الفارابي ، على غير مثال . لا يزال مرجع
مداد الموسيقى العربية . المقبلين على دراسها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم .

وللفارابي في الموسيقى ، غير هذا الكتاب . مصنعات وافرة العدد . لم يعرف منها للألف ، إلا أسماؤها من طريق
ذكرها في مؤلفات العرب .

أما الكتاب الذي عرض له الدكتور هارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلاً . وهو كتاب « إحصاء العلوم » فقد
كان العرب . في الأندلس ، يحدونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية في
القرن الثاني عشر .

علما هل القرن الثامن عشر ، ذاع في الملاء . وشاع في الأوساط العلمية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب
محفوظة بدار الكتب بمصر . والعجب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم يحضره همت . وبغيرته العلمية إلى الفحص عن
هذه النسخة أو حتى مراجعتها لترجمة اللاتينية عليها ، مع حساباتها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب .

حتى إذا كانت سنة ١٩٢١ دجى ، الناس مدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية
أخرى بمدينة نجف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر .

هناك شجيرة المهم ، وتنتهي القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكونات هذا الكتاب . فهداهم البحث والتنقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستيول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التي عثر عليها بالعراق في صحيفة العراق سنة ١٩٢١ . فإن أحدا لم يحمل هذه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد . ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انتهى الدكتور فارمر لهذا الغناء المجهود ، والعمل الشاق . فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، فضبطه . في أصله العربي . ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمي ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها في بقاع الأرض . أحسن الله إليه .

والدكتور فارمر ، في تعقيبه على كتاب الفارابي « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة . ناصح الزاى ، نقى الذمة ، أمين في التاريخ : يشيد بالحق . أياً كان مصدره . فقد أثبت في كتابه هذا ، بالدليل العننى ، أن المدارس المسيحية في أوروبا ، كانت تدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب في العصور الوسطى ، كما كانت المدارس الإسلامية تدارس أصله العربي .

وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » كان متداولاً في ذلك العصر . يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بوتيوس Bonnius وجيدو أريزو وغيرهما ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية . كما تأثرت بمؤلفات الفارابي ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الأندلس كعبة الأوروبيين يحجون إليها ، ويتعلمون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب في هذا الفن كالكسدي ، وثابت بن قرّة ، والفارابي ، وابن سينا . وابن الصلت أمية . وابن باجة ، وابن رشد . أولئك السادة الاتحاد الذين كثرت مؤلفاتهم في ذلك العصر مؤلفات أرسكينوس ، وأرسطو ، وأقليدس . وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفتهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض مجهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها وعحبها لا ينفي به شكرك . ولا يقوم به ثناء . وإن الؤم ، والتاريخ ، والعلم . لتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل القدر . ونأهه الذكر .

دكتور محمد محمد بن محمد





موسيقى لدولتين القديمة والبسطة

عندما تعرض الصور الموسيقية التي خافتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لا نرى معازف متوافقة فحسب ،
تم ساؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدينة موسيقية
مبذرة غابة في الرقى ، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر
موسيقية هي :

أولا : المغنى .

ثانياً : اللاعب بالمانى

ثالثاً : الضارب بالحنك أو الصنج كما أوضح في صورة ١٠



(صورة ١٠) عزف بالمانى ومضى وسازمج بالصنج وعازف الزمارة المزدوجة
من نقوش الأسرة الخامسة : بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى نرى في بعض الصور ما لا يقل عن ثمانية
من العازفين بالمانى وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة . وذلك رغم ما هو معلوم من أن النقوش تمثل
الحقيقة بشكل مختصر . ونرى - ولكن في النادر - النافع في الزمارة مشتركاً في تلك الفرق الموسيقية .
وستنصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغنى فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جاثياً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى يلوح يده فى الهواء رأساً حركات انتقال اللحن ، ناضاً ترتيب الأيقاع . وهذه الحركات يقردها المغنى المضارب بالجنك واللاعب بالناي . وإذا نجد العازف فى أغلب الأحيان جالساً تجاه المغنى متتبعاً حركات يده ، وفضلاً عن ذلك فإن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم ينضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثيره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهى له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيرودغليمة كان يسمى « حسيث أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرسم الغناء فى النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى فى أوروبا أن حركة اليد فى الغناء المصرى العدم ، ويسمونها « لغة اليد » *Chironomie* . هى أصل التدوين الموسيقى « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصدده الآن ، فكرت أوروبا . لأول مرة ، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نويمن » *Neumen* ، وهى تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغمات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم إن هذه هى الطريقة المصرية تماماً . مع العار ، أن مصر رسمت باليد فى الهواء وأوروبا رسمت باليد فى الورق . بل إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن نفخت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف فى مصر بطريقة « القرار دو » *Tonic Solfa* ، وتمتاز بسهولة وتناسها لقوى المبتدئ ، ولذلك تبناها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال . ويعبر فى هذه الطريقة عن النغمات باليد فى الهواء . فكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحر الذى لا يزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية ، ينمض المغنى عنده قليلاً ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى - كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن - أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وعده ورقبته بحيث يكون الأبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيوس) فتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات فى الصوت .

الموسيقى والطب

سبأى تشرية وفيرلوجية عمه الحجرة

لأطباء المشهور والكاتب المميز

الدكتور عبد الرؤف حسن

مدير مصلحة فؤاد بخلوان

— — — — —

لأنك في أن كثيرين من القراء تطلعون إلى معرفة شيء
عن طريقة أداء الحجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها
ثقافة ، وفيها طراقة تستحق التسجيل والبيان .

والحجرة الانسانية في الواقع ، آلة موسيقية وتربية .
عجبة التركيب . هي آية في دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارئ الكريم في التفاصيل التشريحية
التي قد لا يندفعها ذوقه ، ولا يتأتى له فهمها دون مشقة ،
بل سأعرض عليه رسماً تخطيطياً لجهاز مبتكر بسيط يمثل
كل جزء منه — تمثيلاً عملياً واضحاً — ما يحدث في الحجرة
الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففي شكل « ١ » يوجد منفاخ عادي يتصل من الجانب
باسطوانة عذوة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة .
وهذا الغشاء مشدود على إطاعة العليا ، وبه شق يمر منه
الهواء ، وأعلى هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن
تصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء في الاسطوانة مر خلال
الشق الموجود في الغشاء ، فاهتزت حافة الشق ، وأحدثنا
صوتاً يختلف شدة وضعفاً باختلاف قوة دفع الهواء
الصادر من المنفاخ . أما البوق الذي يوجد أعلا الغشاء
المشقوق فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة
المشار إليها آنفاً .

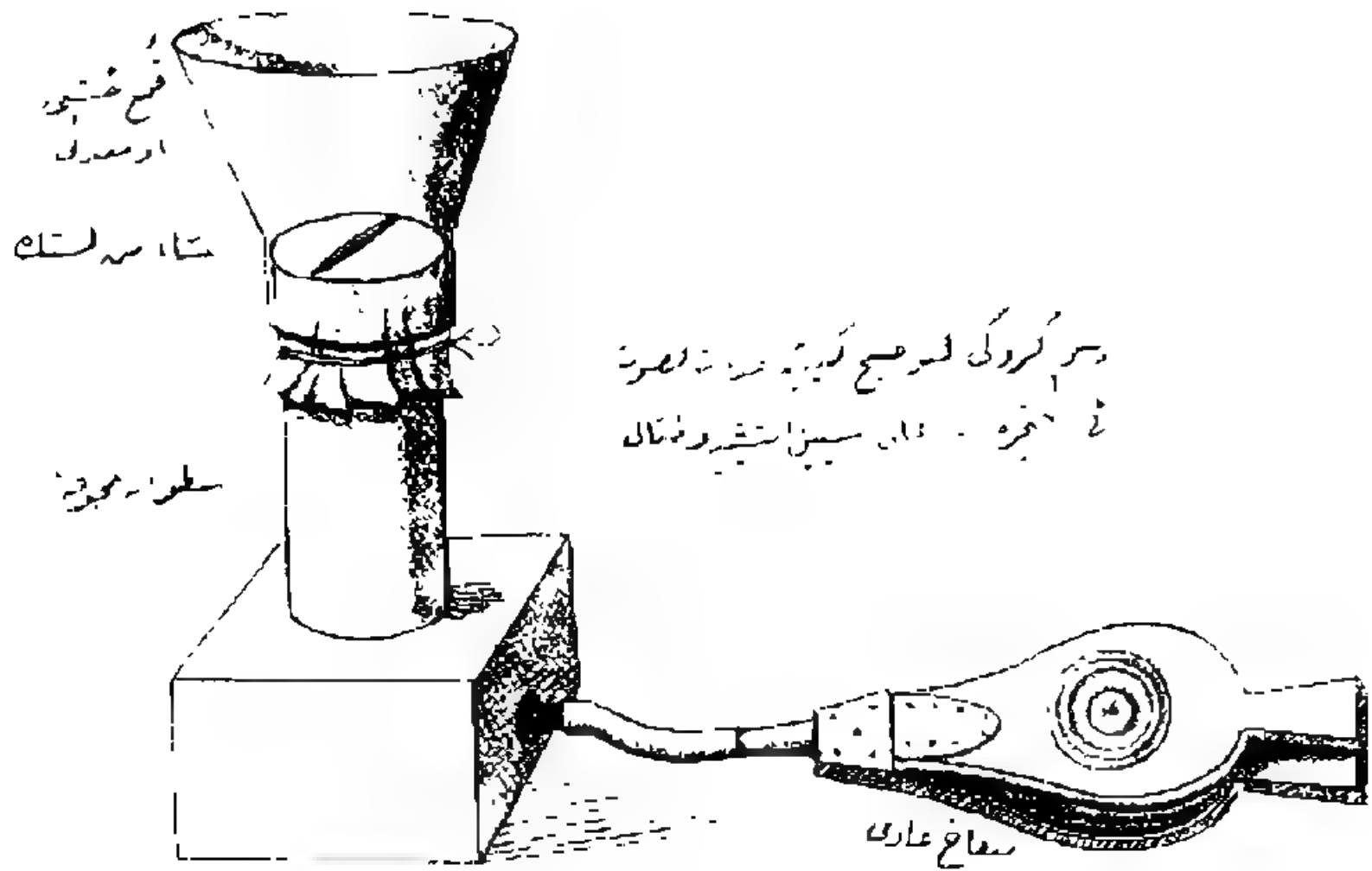
تمهيد

في مقال السابق ، الذي نشر في العدد الأول من مجلة
« الموسيقى » عالجت موضوعاً صحياً وقيانياً ، عن « رعاية
الحاجر الموسيقية » وهناك أعرض اليوم لبعض المبادئ
التشريحية والفسيولوجية عن الحجرة

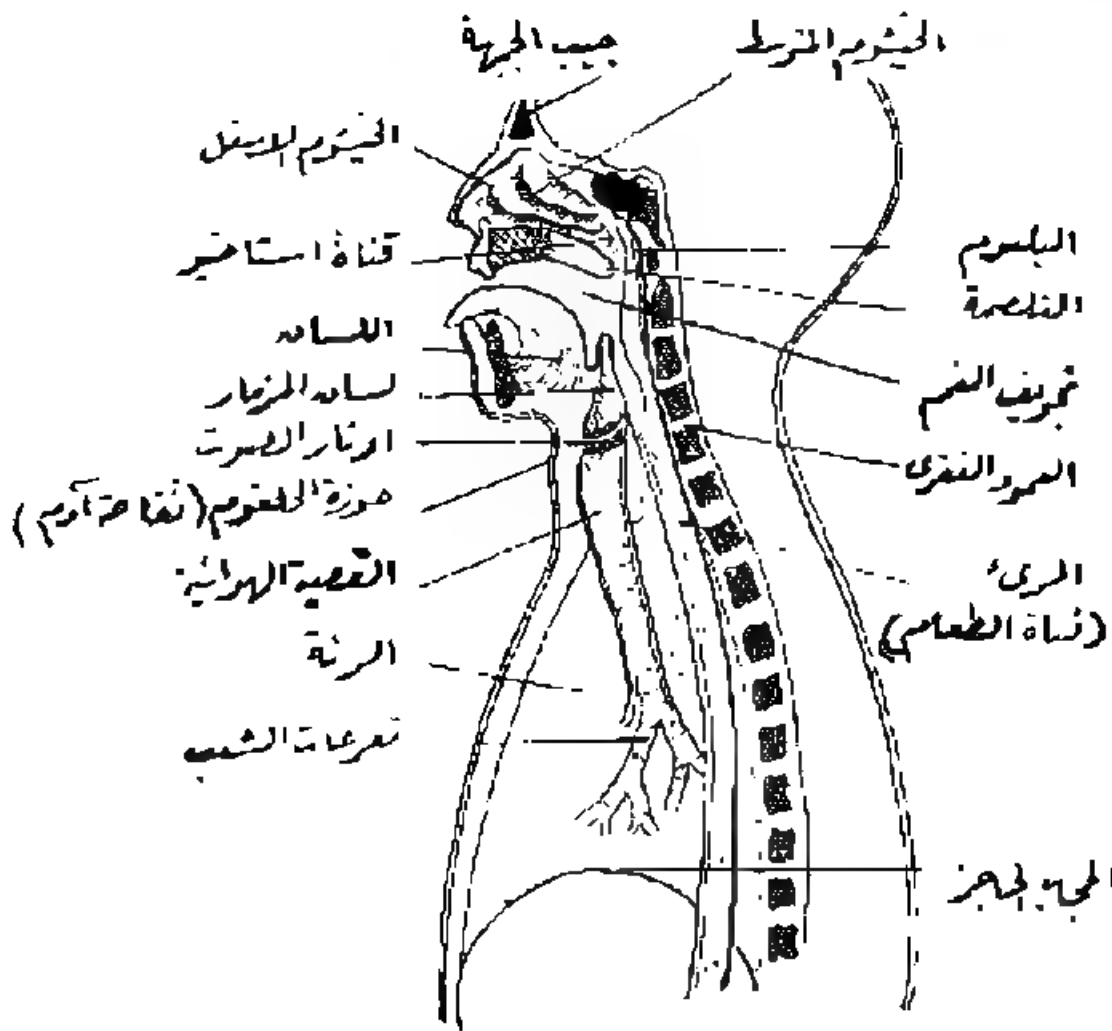
وأرجو القارئ الكريم أن لا يجهل من عنوان هذا
المقال ، أو يتبرم به . أو يتوجس حفة من تعقده .
فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من مدير عام
كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير
عنها في لغة سهلة ميسورة الفهم ، لا ترهق القارئ ، الحادي
ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه
آفاقاً جديدة من التفكير ، وتجب إليه الثقافة العلمية ،
في التواحي التي تتفق مع ميوله الخاصة . واستعداده العقلي
وستكون ملاحظاتي عامة ، موضحة بالرسوم ، دون إسهاب
في التشرح أو إمعان في ذكر التفاصيل التي يستطيع دراستها
في المراجع العلمية الخاصة .

١ ٢ ٣

قد يكون من نافلة القول أن أحاول بيان أهمية
الصوت الانساني ، فذلك أمر لا يخفى على أحد ، ولكن



شكل ١



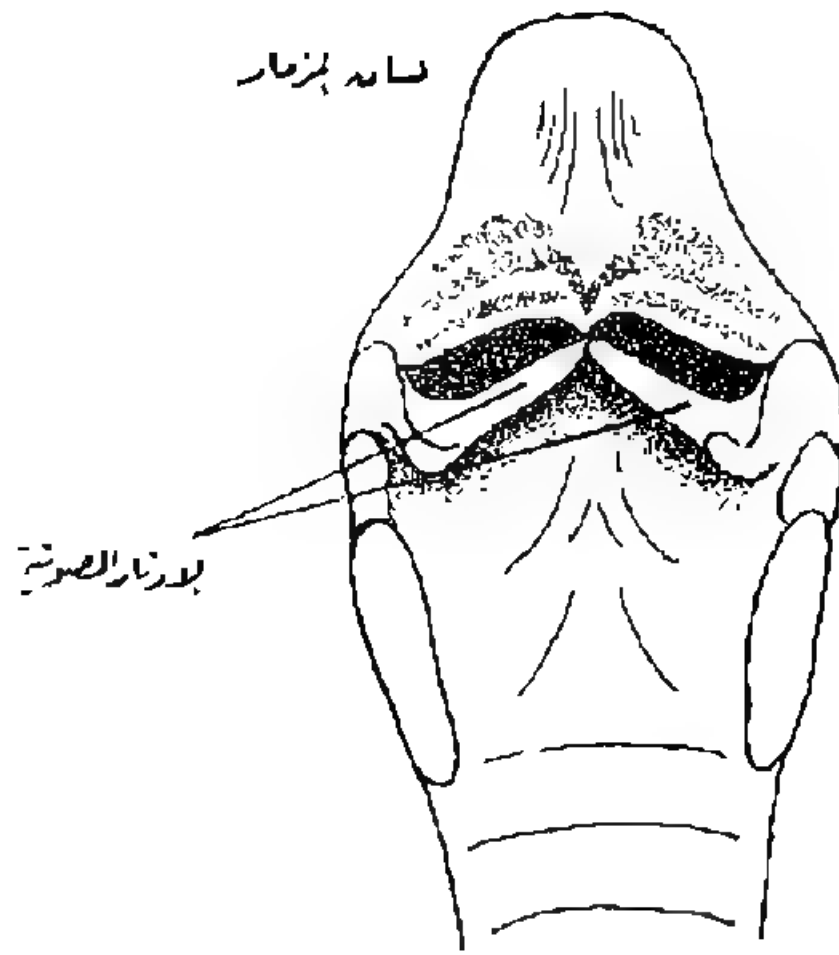
نطاق للجسم يبين تفاصيل تشريحية مختلفة

شكل ٢

فاذا استطاع القاري إدراك القوانين الطبيعية التي أدت إلى حدوث الصوت في هذا الجهاز البسيط التركيب ، فإنه لا شك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية فهما عاماً ، هو كل ما نحرص عليه في مثل هذا المقال .

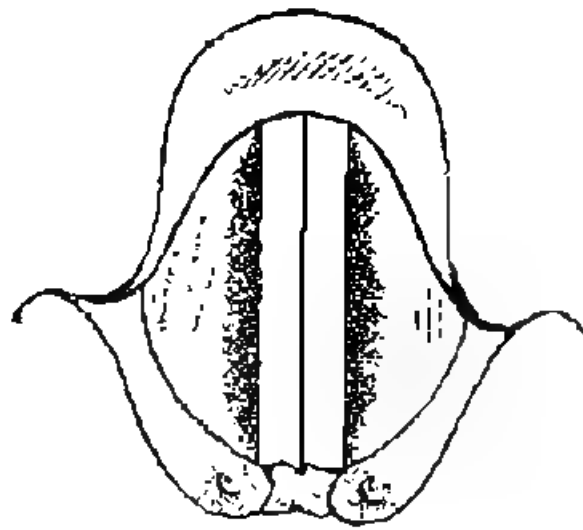
وفي شكل ٢٠ ، يرى القاري تفاصيل قطاع لجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شيء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل ١ ، تحل لنا طلاس الشكل الثاني من أسير سبيل

فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان

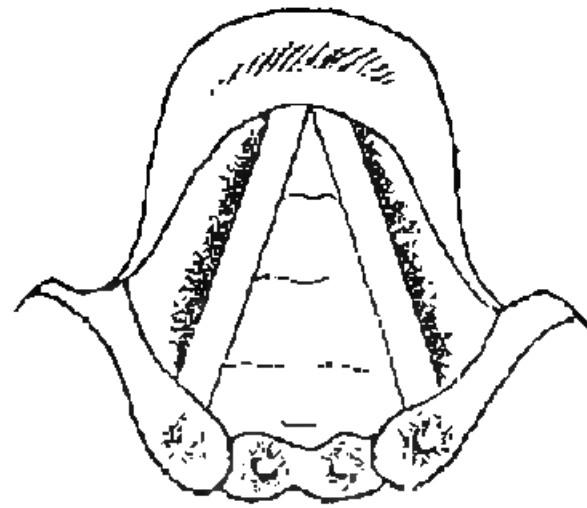


شكل لجبرة سر الخلف

٣٠ - ٣١ - ٣٢



الخبرة انشاء الهواء والغشاء



الخبرة انشاء النفس العادي

شكل الخبرة كما سمدرة مرآة لطبيب العارض

٣٣ - ٣٤ - ٣٥

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المنفاح المدين في الشكل الأول تماماً . والقضية الهوائية كما تسمى اسطوانة مجوفة تنهى من أعلا شق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المدين في الشكل ١٠ ، فمقابلته في الجسم تحريف الأنف والبلعوم وتحريف الفم . وأهميه هذه اسجاويف في تروبع الصوت الانساني أهمية بالغة تكفي بالإشارة إليها في هذا المقام .

وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحجرة الطمى حتى لا يتوهم العارض . أن الأوتار الصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

ففي شكل ٣٠ رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فُتح فمها بأحد بين الأوتار الصوتية (كما يفتح الكتاب) والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين سيطيين في الغشاء المخاطي الداخلى للحنجرة وهما متدان من الأمام والخلف والفتحة التي بينهما عبارة عن شق مسطيل يختلف شكله أثناء

التنفس العادي وأثناء الكلام أو العناء كما هو مدين في شكل ٤٠ ، ومنه سدر صورة الحنجرة كما يراها العارض في مرآة الفحص الحنجري بتكلمها الطبيعي .

والأوتار الصوتية وراياتها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو العناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفي لمروء الهواء الذي يندفع من الرئة إلى أعلا ادعاعا يختلف قوة وضعفاً وإكمه يكفي لأحداث اهتزازات سريعة فيها .

وهذه الاهتزازات الوترية هي منشأ الصوت فالهواء المندهع

خلال فتحة الحنجرة يؤدي بالصبط عمل قوس الكمان حين يمر

على الوتر . ونرجى إتمام الموضوع إلى مقال تال في القريب إن شاء الله

بحر فن

أموسيقى أم موسيقا

إن الاغريق كانوا يعدسون الفنون العقلية ليسبرتها إلى معصودات - ويسمون كل حاله اتصال نفس - بل كل تأديب نفسي ، وتهذيب روحى . بموسيقى . فانت ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت قد تل على معنى أوسع مما اصطلاح عليه المحدثون . هذه المعبودات تسع . دعا اليومان كل واحدة منها موس (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موس (٢) التى معناها الاستيحاء أو الاستلهم . ومن ثم ترى أن الأصل فى الكلمة ، موس (٣) ، فأخذه وزادوا عليه ألماً فصارت موسا ومعناها الملهمة . وهو فيها بطقان : إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما فى موسى ، عليه السلام ، وإما بيم مضمومة مفتحة بفتح الهم ورفع الصوت قليلا كما إذا تجاوزت ولفظت : صوت . قرأه . شوم . عوم ... فإذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أهم الحفوا بهذا البدن العجز . بقى (٤) . للدلالة على النسبة إلى الاسم المحقق به كقولهم أريتميطقى من أريتميط ومنجايقى من منجل وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى (٥) . أما العجز هر على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصح

الكلمة ولها صوتان . موسيقى وموسيقا . وكلاهما يونانى صحيح ، ولكن الأولى له الأدب واللسان المصيح . لقد علمت من هذا : أن الترقى أخذت الكلمة بلا تحريف ، المهم إلا فى الكاف التى استبدلتها بالقاف . ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا فى صورتها الثانية ، موسيقا ، فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أمينا فلم يمسحها . ثم ألا تسأل : لم انفر فى العناء والعرف بكلمة موسيقى ، بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وحوذا فنسب إلى تلك الروح معنى ولعظاً . ولأنه لسان النفس ولغة الوجدان فهو أقرب للإلهام ، ومن ناحية فلاعريق ما كانوا يفهمون ويصورون الموسيقى فنا مستقلا عن الشعر ، والشعر مصدره الشعور . وكان الشعراء يستخرجونها إذا استعصى الشعر على أحدهم : يا موسى أطميني فتلقنهم فتحى فى قلوبهم . وأما قدمه فلا أنه فطرى . فحيث وجد الإنسان ، فالعناء وآياته ذلك الراعى ويراعته ، وحادى العبس وحدوده : هذا فى يدايه . وذاك فى كلاله . انظر لهذه الكلمة الكبيرة ، موسيقى ، وما أجرى عليها .

(1) Mossu (2) Mossilié (3) Moss (4) Iki (5) Mosalki

ارتفعت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان .
ومع أنهم صاروا سيرة آياتهم واتبعوا ملتهم ، فقد غيروا
في اسم تلك الروح الملهمة فطغوها موز (١) . فهم حاصروا
النسب المسكينة البارزة الطليقة بين المنحركات فطيرها زايلا ،
وقالوا موزيكا ، ثم سربت إلى الأمم الأخرى على هذا
الأساس ، فطغى كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوي .
وتواضعها مع حفظ الزاي .

ولقد يحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع :
أن تحاط خبراً بأسمهم قد جعلوا لكل موز ، نصا ، سموه باسم
خاص ومزاجها .

وهؤلاء الموسيات أحوال شقيقات ، ونبات المديني (٢) ،
الذي أتولد ملكة (٣) القرائع فأكرمت ، وأنت بكل واحدة
منهن . رئيسة هي من القنون ، ودرجتهن بصفة الأحيوة إناء .
إلى أن القنون العظيمة حلقات منسوجة في بعضها البعض . فالت
واحد حساً منهن موكلات بالقرص بأنواعه . فالناسيات ،
والدلاغة تحت براء موزا ، وموزا تاية للقبضات . وأخرى
ثالثة لمسررات . ورابعة للعدبات . وخامسة للقرانيات
والقرانيات ، وسادسة للروص . وجمع تلك لحنون يحافظها
الموسيقى التي تشترك في جميع مظاهر حياة اليونان : في
الحروب ، والأعياد ، والاحتفالات الدينية ، والعزف ،
والمدائح وما إليها . تلك سبع كاملة ، ومنهن اثنتان لصين
لا يصلان اتصالاً ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب صود ، أولمب .
ميط الوحي اليوناني في هيكل رب الكنارة (٤) ، صكيره
ويزادهن . ومن بينهن الحسناء موزا الموسيقى ، التي تدعى
« أوطرب » (٥) ، ويصورها الاغريق ، وفي يديها زمارتها أو
براعتها ، واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طرب » (٦) ومعناه
تلذذ وانيسط ، والمزيد في صدر الكلمة علامة المسالمة . وبهايك
عما يحدثان في النفس والجسد .

(1) Musa (2) Jupiter (3) Minerva (4) Apollo
(5) Euterpe (6) Jupon

ألا تجد معنى القرين بين اسم هذه المعبودة والطرب ؟ وهو
كما تعلم ما يلحق الإنسان من خفة عند شدة المرح أو الحزن .
وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة : والطرب هي
الحركة التي تظهر عليك وقت الطرب . فإذا أردت التحدى قال
أطرب . وإذا ما دئت الزيادة والتكثير . قلت طرب ، فيصح
بعد ذلك أن يسمى موزا الموسيقي تطرب . وإذا شئت
العضرة .

وهذا كان في العرب مثل المعبودة موزا . موزا الشعر ،
سموها شريطاً تحريراً وصيانة ، وسموها مرة أثى وأخرى ذكراً
وبعد هذا . فهل لدى العرب ما يترجم مقام موسيقى ؟ وقد
عرفت منشأها وسبب تسميتها . أظنك لا ترد معنى في الجواب
بلا . وبعبارة أخرى يقول ، وما قولك في السماع ؟ ألا يحدد
معناها . وبحل مكانها ؟

إليك كل ما في الكلمة : أصها السمع ، وهو ما وفر في
الأذن من شيء تسمعه ، والوقر هي التفرقة . وهو تعبد معنى
ضرب . ومنها تفر العود ، أو الدف : صرته يصوت . ومن
السمع السماع وهو الغناء وكل ما تلتفه الأذن من صوت حسن .
وهذا الصوت . إن كان بشرياً ، فيكون غناء ، وإن كان من آله
طرب ، وملهي من الملهي . فيكون العزف . وهذا يحصل
بالطرق بالدفوف ، والضرب بالأجلاجل ، ومنه العزف وهو
الملهي الذي يضرب به كالعود والطبارة ، وغير ذلك من آله
الطرب . والعزف اللالع بها . وأيضاً المفتى لأنه يصوت .
وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعزف .

وأمر صريح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما
الفن . إلا أنه لا يمدى معنى الوقر في الآذان ، أي يفرطيتها .
فيقتل إلى أجزائها . فيصل إلى العصب المهي . فأن هذا ما
في موسيقى من المعاني والفن الإلهامي ؟
ولأن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فاني سأحدثك
عنها طبيعة وفناً

بحث في المقامات

مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

ولشكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان .

١ - لحن النوى

الأصل في هذا اللحن أن يبتدىء ويستقر على جواب

اليكاه ، النوى ، وأن تكون منطقتة مرتبة واحدة . . .

نوى . حسيني . أوج . ماهور . كردان . . بحير .
بزرگ . ماهوران . جواب جهاركاه . دمل توتی . جواب
نوى . .

وب كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب
الاستمرار في الغناء منها . ونظراً لأن الموسيقى العربية
تتبع نظام الأجناس . فقد يضيف بعضهم ذا أربع من
حسن ثباتي تحت النوى . ويحمل حزام اللحن على الدوكاه
بدلاً من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب الجهاركاه بجواب الحجاز ،
لحصول على حساس للحن . وندمى بعضهم اللحن
دون حساس .

وأما إذا استبدلت أي نغمة أخرى من الدرجات
الأساسية . فيجب أن يميز اللحن . فيقال : لحن نوى
معجم . . إذا استبدلت فيه الأوج بالعجم . ولحن نوى
الكرده . إذا استبدلت فيه السيكاه بالكرده . ولحن نوى
وسليك . إذا استبدلت فيه السيكاه بالوسليك . ولحن
د حجاز نوى . إذا صور لحن الحجاز على النوى وهم جراً .

قبل التكلّم على ما يشابه لحن اليكاه من الألحان . نذكر
هنا في يجوز استدال الجهاركاه بالحجاز . ومتى نستقيها في
أرجها في ح اليكاه .

تسند الجهاركاه بالحجاز . إن كان المقصود هو البدء
بصياح اليكاه . وهو النوى . ويكون الحجاز عدده
منته صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول
بالمرة الثانية للحن . فسنقى الجهاركاه كظهير للنوى .
والرأي الآخر أقرب إلى الصحة من الرأي الأول ،
أن أن البدء بالجهاركاه أصح من البدء بالحجاز خلافاً لما
يرأه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولاً - ورد في الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ
، بالنوى مظهرًا . والحجاز ليس بظهير للنوى . بل
الجهاركاه هي ظهير النوى .

ثانياً - الجهاركاه تعتبر أيضاً بمثابة حساس للحن
الاستمرار على النوى . وتكوير اللحن يقضى وجود
هذا الحس

شروط النوى

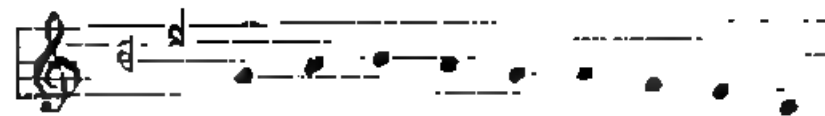
مفاتيح النوى بالخطوط الموسيقية

ليس له مثيل في الألحان الأخرى لاحتوائه على أبعاد شرقية .

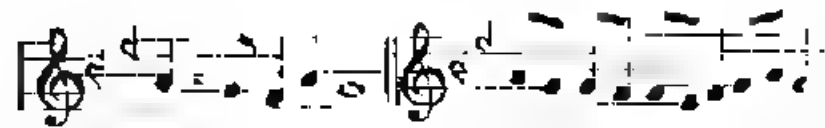


مفاتيح النوى بالنوتة الإبلية :

طابع النوى



بهذه الخصائص النوى في حالة الاستقرار على النوى



وأما في حالة الاستقرار على الدوكاه فتمامه كالآتي :

لحن النوى

لحن اليكاه

١ - يبدأ بالنوى ولا يشترط

١ - يبدأ بالنوى مظهراً

أن يكون مظهراً

٢ - يستقر على النوى أو

٢ - يستقر على اليكاه أو

الدوكاه

سوى

٣ - تستبدل الجهاركاه بالحجار

٣ - يحور استدال الجهاركاه

في جميع سر اللحن إذا

بالحجار عند اليد

اتعنا رأى الهاتين

بضرة الحساس

٤ - اللحن من مرتبة واحدة

٤ - اللحن من مرتبتين

يضاف تحتها ذو أربع

إذا أريد لاستقرار على

الدوكاه

مِنَ الْمُصَنِّعِ . . . إِلَى يَدِكَ

الجمعية لصناعة الجلود

تحت إشراف مصلحة التجارة والصناعة

إتصلوا بالزعماء بليبسون

٤٣٣٠٧

يحمل اليك شدة فريتم بقصد فاش
بجموعته ملأ من شدة اليك فاش



الأوبرا وتطورها

نشأة الغناء المسرحي

عند قدماء المصريين منذ لدولة الوسطى التي قامت حوالي سنة ١٢٠٠ ق. م. وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن في القرى المصرية مما يشهده جماعة القصصيين، من قصص أنى زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات. كالأبواب وما إليها. فقد اكتشف عند قدماء المصريين في آثار مدينة طيبة القديمة في مدفن «سيزوسنريس الأكبر» ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم في العمل حول النهار حيث تشتد حرارة الشمس، كانوا يتجهزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون في ضوء القمر سرور حون إلى قصص يخفف عنهم آلام التعب، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونة على البردى القديم «بابروس» المحفوظ في دور الكتب بل إن ما حوّل ذلك البردى ليظهر لنا جلياً كيف كان المصريون القدماء يعتقدون أن في وجود القصص مع الموتى في مداقبهم سبيلاً ينجّاهم ويخفف من وحدتهم، وكيف كان المصريون يتعلقون بالآداب والقصص ومن أمة ناحية كانوا ينظرون إليه. وقد أتى العالم الإنجليزي الأثرى «فلندرس برى» في حكاياته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص.

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى في السنوات الأخيرة تقدماً باهرًا كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال ثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضاً.

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية في أماكن خاصة بها سموها بالمسارح واشتركت الموسيقى في تلك الروايات المعروفة «بالتراجيديا»

«أوبرا» لفظ إيطالي يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة. فهي بذلك الملتقى الذي تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة: الشعر والموسيقى والتمثيل. ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معاً حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي: الشاعر الذي يضع الفكرة ويثقف متن الأوبرا. والموسيقار الذي يؤلف ألحانها، والمغني الذي يقوم بألقائها على الجمهور.

وتفاوتت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً وبختلف تقوى أسدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان. والأوبرا تكون في العادة ذات «بني غرامى» وذلك أن روح الموسيقى أكثر ما يجلى في الحب. وكما يقول «فاجنه» ملك الأوبرات في العالم «إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعشعش مع أحب».

والأوبرا ولده ما صطلح على تسميته بالقصص الموسيقي وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن لموسيقى عصرها الجوهري بل كانت مساعداً كالياً لها.

كان الدائم أولاً أن ذلك القصص الموسيقي بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيها أخرجوه من رواياتهم ومآسهم «تراجيدياً» غير أنه بعد حل الرموز الهيروغليفية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والنقوش، ظهر بطلان هذا الرعم، وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقي تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان، وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين. فقد أثبت العالم الفرنسي الأثرى «ماسيرو» في أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتداء

حياة جديدة في سبعة أيام

إن كل ما تريد منك هو عشر دقائق كل يوم لمدة سبعة أيام
لديك أننا نستطيع أن نخلق منك مخلوقاً جديداً . نضيف إلى
ودتك ونزيد مقاييسك ونزوي عضلاتك ونزيل حركتك
ونفوي إرادتك ونعطيك جسماً جديداً ونساقط لأحد له
وأعضاها كالصلب وزيادة من حديد . وبدو الصحة في عينك
وقى مسنك . ومطالك للناس ومعاملة الناس لك . لأن الجسم
الجديد والعص الجديده الذين نريدهما لك سوف يكملان
لك إعجاب واحترام كل من يراك

كتاب الإنسان الكامل يريك في ١٠٠ صفحة كبيرة
بالصور كيف تحصل على كل ذلك . يرسل بغير مقابل فقط
املاً هذا الكوبون وأرسله الآن .

معهد الجوهري للأعرجية والعمالة

أرحو أن نرسلوا إلى نسخة من كتابكم المجاني . الإنسان
الكامل ، في تحسين الصحة وتبوية الجسم . والتخفيف وعلاج
الأمراض المزمنة وعيوب الحسدية والفدية بالعلاج الطبيعية
وقد صنعت سطرًا تحت ما يهمني مما يلي . المتحارب . الدابة
فحص العامة . ضعف الأعصاب . الضعف التناسلي . العادة
السرية . الاحتلام . الآرق . الهم . والسكاسة . الحجل . ضعف
الذاكرة . الشعور . النظر . الحسد . الدفع عن النفس . عيوب الوجه

الاسم
العنوان

أكتب باسم محمد الجوهري ١٠ شارع . ومطرحه عمرة مصر

خاص بطل المدارس

اطلبوا أنجيلسار النظارات ليقيمكم في البصيرة

المجره قروش صانع

مخالقات يسكنى سائيل

٤٥ شارع غابرين بينين الإذنين بمصر

الشف على النظر مجانا

نوجه نصير مستخدمى بحكومة والطلبة إلى أن كشفنا

حاز النجاش التام لدى القومسيون الطبي

أطلبوا حيازة كرسى ليدن

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطيعة في آلتهم . ولم يكن
يشترك في تلك الروايات غير آلهة واحدة هي القيترة . ثم دخلت
الأناشيد في تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . وبما اشتهر
في ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر في مدينة كورنت . ومن اسمه
« ريون » تقدم أناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين
في الأنشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . وبما جاء عهد
« اسرطه » دخلت في الروايات الأنشيد الحاسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففكر
جماعة البروتستانت - نظراً لما كان يتزل بهم من الظلم
والاضطهاد - أن يلتجئوا إلى الكنيسة ليستخدموها في تخفيف
تلك المظالم فبدأوا يضعون الترتيلات يمثلون فيها سيدنا عيسى
ويصورون ما يتزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد
وكانوا يطلقون على تلك الترتيلات « أسرار الكنيسة »

وكان يشترك في توقيعها القسس ، وهم أئمة الدين ، فقص
التأثير على الشعب . وقد بلغ قدلاً من إقبال أهل أوروبا على
هذا النوع من الترتيلات أن صاقت الكنائس ذرعاً بزائريها
فاضطروا إلى استخدام محوون الكنائس . قلب صاقت أيضاً عن
أن تسع تلك الجماهير الخائفة . خرجوا إلى الاسواق .
والحقيقة أن الكنيسة ، بما فعلت . قد أوجدت في جميع أوروبا
هذا الشعور العظيم . شعور وحوب ارتباط الموسيقى بالشعر
على مرسح واحد .

وليس في كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للقصص
الموسيقى البسيط وما دخله من الأنشيد والترتيلات ، فكان
أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التي لم يهد إليها العالم إلا في
أواخر القرن السادس عشر . كما سيأتي مستقبلاً



يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، محضرة الرشيد .
لابر جامع المعنى المتهود : « الغناء يفطر
الصائم » ، قال ما تقول في بيت عمر بن
أبي ربيعة : أمس آل نعم أنت غاد ففكر ،
يفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو
أن أمه به صوفى . وأحرك به رأسي
بصير غدا .

إذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقى ليرت مرة في بلاط
القيصر في بطرسبرج ، وفي أثناء العزف
تأبط القيصر الحديث مع جارته ، فكظم
الموسيقار غيظه هنيهة ، ولكنه رأى حديث
القيصر متصلاً ، وصوته يرتفع رويداً ، هنالك كف
أبزت عن العزف وسكت ، فأله القيصر ، دهشاً ، عن
سبب سكوت ، فأجابه منحيباً في احترام : « إذا
تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم » .

أثرة !

قعد مع يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها : اكشفي
رأسك فعدت ، فقرأ : قل هو الله أحد . فقالت ما الخبر ؟
قال لها إن المرأة إذا كشفت رأسها لم تحضر الملائكة . وإذا
برأت : قل هو الله أحد ، هربت الشياطين ، وأنا أكره
الرحمة على المائدة .



ولى عهد

ويل لمن غي لنا كدرا ، ثم بعده كذا
فقال ويلك . لا تقترح صوتاً إلا بولى عهد ؟

لا تدري اليسرى ما تفعله اليمنى

دعت سيدة فتيمة الموسيقى فردى إلى
بيتها . وأسمته عزف ابتها على البيانو ،
وكانت معجبة بها ، الإعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى
سارعت الأم إلى فردى تسأله ، في غر
وإعجاب ، رأيه في عزف ابنتها

فقال الموسيقار ، مبتها ، يلوح لي
بأسبى أن تربية ابنتك تربية دينة بحثة .
فإن يدها اليسرى لا تدري ما تفعله يدها اليمنى .

بحثة ! ؟

غنى معنى ، قليل لبعض النداء كف ترى ؟ فقال :
ويحسب الندمان في حلقه دجاجة يحققها ثعلب

نبوءه

اشترى والد فردى لولده ، وكان في الثامنة من عمره
ببائو كان مستعملاً . وفي حالة غير جيدة ، فعهد به
لأحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصانع كافاليني
وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح البائو بعد
تصليحه فرأى مكتوباً عليه : أما استغفانو كافاليني فمت
بتصليح هذه الآلة مجاناً حين نيت عبقرية فردى الصغير ،

أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزبير بالبصرة ، فذا شيخ
قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكلي أبا ريحانة بالباب
وعليه شملة بيضاء فسلمت وجلست إليه .
فبينما أنا كذلك ، إذ طلعت عليا سويد تحمل هربة .
فلما نظر إليها ، لم يتأملك أن قام إليها . فقال لها والله غنى صوياً
هات إن موالى استعجلوني قال لا بد من ذلك . قالت أما
والقربة على كفتي فلا . قال أحملها وأخذ القربة منها فادفع
تغى .

مؤادى نسج لايفك ومعجتي
تفيض وأحزاني عليك تعاون
ولى مقلة فرحى يطول اشتياقها
إليك وأجفاني عليك هموم
فديتك ، أعدائي كثير وسففى
بميد وأشياى نديك فليل

فصرح صرخة ورمى بالقربة إلى الأرض فشققها وقامت
الجارية تكى وتقول . ما هذا جزائى منك . أسففتك بحاجتك
فعرضتني لما أكره من موالى . فقال لا تقضى فان المصبة على
حصل . ثم نزع لتسله ووضع يدا من قدم وبدا من حلف
وباع الشملة والبائع لها هربة جديدة ووعد بلك الحد . واحتر
به رجل من ولد على بن أبى طالب رضى الله عنه فعرف حاله
فقال يا أبا ريحانة . أطلك من الذين قال الله تعالى فى حقهم
فما ربح تجارتهم وما كانوا مهتدين .

فقال يا ابن رسول الله ولكنى من الذين قال لهم .

فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه . فضحك
وأمر له بألف درهم

بحكم القانون

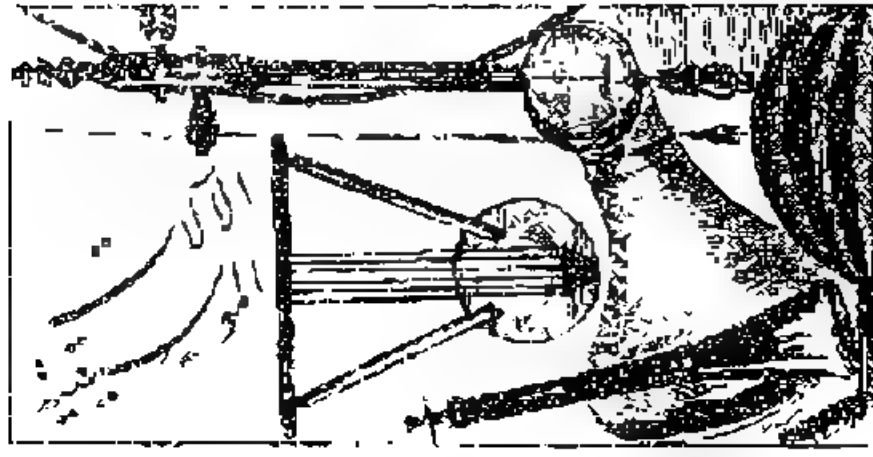
زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعرف
بآلة الموشيقار ، فأراد أن يستدعى الموسيقار روسفى ،
ليسمعه عزفه ، وببداى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك
أمامه أصفى إليه . حتى إذا انتهى وألقى بالموسى من يده
طلب إلى الموسيقار رأيه فى عزفه فقال :
لا بأس به بالنسبة لملك يحول له القانون أن يفعل
ما يشاء .

سجارة
الزعيم
شركة سجارة الزعيم
مصر ١٩١٠

مكتبة القصور

دار المطبوعات

طبع ما يلزمكم من مطبوعات بجميع اللغات



آلة الكمان



تشغل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر ، وقد زاحمت - هي وأمرها - سائر الآلات الأوربية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لا تراحمها في تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، ابدى أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذوقاً في العالم . وإن لم يسطع أحد بضعف من مركز آلة الكمان أو أن يقال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتضاربان ، فكل منهما ناحية من الفن لا تراحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فإنه كما يقول الموسيقار المعروف . إيرت ، وقد استطاع بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ، أن يحصر فيه جميع الفن الموسيقي ، وإن في السبعة الدواوين التي يحتملها ، ما يفتق عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، كافية أن تخرج على الدواوين الهارموني ، ما يخرج به مجموع فرقة بها مائة آلة .

فأخصية بيانو إرتن هي من ناحية سهولة استعماله . وما أودع فيه من قوة تعدد التصويت ، مما لا يمكن لآلة أخرى أن تجاريه فيه . فأم الكمان ، فتنبأ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها مسطافنة الموعطف ، وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن شعور . ومن أبدع ما كتب في ذلك قول هابن ، الفيلسوف والشاعر الألماني كبير . الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العارف بها . تكشف أسرار عواطفه ، تنقله في جلاء ووضوح أدل التأثيرات

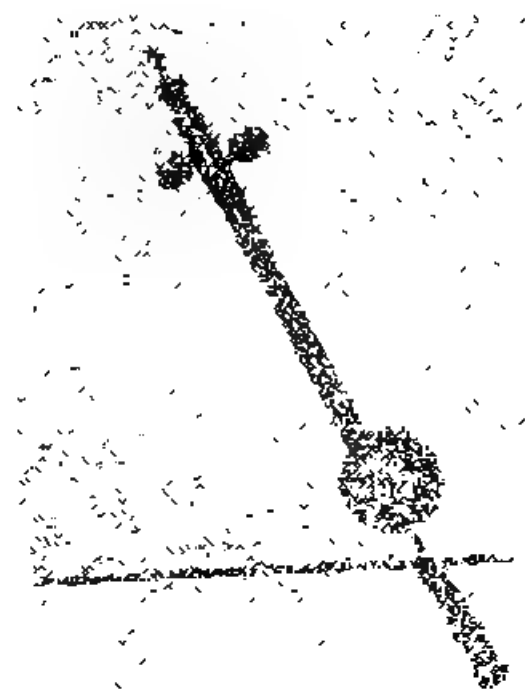
وأضعف الأعمال ، ذلك لأنه يصعب أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها صربات قلبه .

ومن اندهش أنه رغم ما للكمان من المنزلة الرفيعة في جميع العالم فإنه لم يتطرق إليها أقل أمير في صاعنا منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما حاوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالي إلا في أوائل هذا القرن .

وأقدم آلة وترية وقع عليها بالفوس في تاريخ العالم كله ، آلة

هامة قديمة جداً . رجع عندها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد
 سمها رافانا-أوروب *Rafana-urob* . كانت ذات ورين . غير أنها
 لم تنقله قامت
 ويرجع للعرب فصل إحياء آلات الموس . فقد أوجدوا في
 المهرون لأولى بعد الميلاد الآلة الو . به المدبوعة . بالرباب . وكانت
 ذات وتر واحد . ثم تقدمت ، همة العرب
 أيضاً . وأصبحت ذات وترين متساويين
 في النقط . ثم ذات وترين متعاضلين
 فيه . ثم ذات أربعة أوتار بتعاضل
 غلط كل اثنين منها على الآخرين .
 ونوعت أشكالها .
 وكانت الرباب العربية هي أساس آلة
 الكمان . فقد استقلت تلك الآلة مع العرب
 إلى الأندلس . ومن ذلك الحين غطت
 بذات فكره صنع الآلات الوربية ذات
 اليرين تظهر في أوروبا . وهذا صنع

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك . فعمت أوروبا في القرن الرابع
 عشر . وأحد مدخل سبلها انتغير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس
 عشر . فسميت تلك الآلات . أميولا . ومعناه الوتر . وقد صنع
 منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .
 وفي القرن السابع عشر عم لفظ *Amiola* . جميع الآلات
 الوترية ذات الموس . وكان أهمها في
 تلك الوقت نوعان : الأولى سمى ميولا
 اندراع *Viola da braccio* . وكانت
 تعمل أثناء النطق على ذراع العارف بها .
 كما هو الحال الآن في آلة الكمان . وأما
 التي سمى ميولا بركة *Viola da gamba* .
 وكان يصحب العارف بها بين رجله أثناء
 النطق . على لحنه التي تستعمل فيه الآن
 آلة . أمبوليس .
 وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة
 أوتار . مشدودة في مستوى واحد ولذلك



الرباب الذي كان من المعدن على العارف

العرسبون آلة قنابل نوايب
 العرسبون عارو *Ersebon*
 أو بسله *Ersebon* . كما
 كان من المعدن على العارف
 أن يوقع على الأوتار اليومض
 منها أن كان لا بد له من



الرباب الذي . الآلة : بركة

العرف على ثلاثة وتر في وقت واحد . وبعد
 أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار .
 أكثر من قرنين على الأوربيون عن ذلك



رباب بلاد النمسا



رباب السانير

صنع النيان نص هذه الآلة وسموها أنفسا
 ريكه *Rubra* . وأوردك *Reber* . وظاهر في
 كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرناب .

ورد حثوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة
كما كان الحال في الأرباب . وبذلك تطورت القيولا في منتصف القرن
السادس عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا

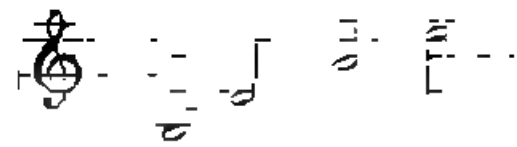
محدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق
عليها اسم فوروب أو فيولون ، مصغر
فيولا ، وسمت الآلة هي ما نسميها حتى الآن
آلة الكمان .

وقد صدمت آلة الكمان ، على شكلها
الجميل ، إقبالا عظيما من مائر شعوب
العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار
موردي طلياني السيادة على آلات
الأكثر ، فيما رضعه من الأوبرات
التي انتهج منهجها فيها جميع معاصره
وخلقاته



آلة الكمان
في منتصف القرن السابع عشر

ونسوى لأوتار الآلة الكمان هكذا :



وبما مطلقه الأصوات التي تخرج من تلك الآلة فهي مذبذبة في
هذا المخرج للموسيقى .



واحتص بصنع آلة الكمان في بادىء الأمر منطقة محدودة من
أوروبا ، هي بلاد البرونز وشمال إيطاليا ، وكانت أسرة ماتي « 1400 »
أخذت الأمر التي اشتهرت في صناعتها هذه الآلة ، في القرنين السادس
عشر والسابع عشر ، في كرمونا إحدى مقاطعات جويل لومباردى
بإيطاليا ، وأخذت عنها أسرة ستراديفاري « Stradivari » . وعمل
عالم الأسرنين بلف صناعته الكمان أوج الكمان في أوائل القرن

الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم .
وتساها في تأسيس المصانع المتعددة ، خصوصا في ألمانيا ، فقد طلق
اسم أسرى أمانى وستراديفاري علنا على هاية ما بلغت صناعتها آلة
الكمان من الجودة والافتان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها تذ
الآلات التي خلقتها لها هاتان الأسرتان

وتصنع آلة الكمان من خشب الصوبر . ويخزن الخشب قبل
صناعتها حتى يتم جفافه فلا يتغير سب لأبعاد التي صممت عليها
القطع الخشبية المكون منها الصوبر والمصوب والتي يجب أن تبقى
دائما ثابتة على النحو الذي صممتها عليه المصانع . حتى تتوافق
الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات
الصوتية الناشئة من الصوبر الكلي المصنوع .

و يتوقف جودة آلة الكمان ، على جودة الخشب وإتقان الصنع ،
ومراعاة هذه النسب بين القطع المكونة منها الآلة .
وكذا عدت الكمان في الاستعمال . أصبح خشبها أكثر مرونة
والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى نغمة

ظهر حديثا الجزء الأول من كتاب

دراسة القانون

تأليف الاستاذ

دكتور محمود أحمد الحفني

مفتش الموسيقى بوزارة المعارف المصرية

و. ر. ا. م. مدرس المدر

لطلاب من إدارة المعهد اشاع الملكة نازلي بمصر

م. مصطفى مصطفى باب

رئيس المعهد الملكي

للموسيقى العربية

مسابقة

مسابقة العدد الماضي

النأى . العود . الكمان . القانون

الأجوبة	الأسئلة
النأى	١٠ . أى هذه الآلات مصرى تحت ؟
قدمها عهداً النأى ، وأحدثها الكمان	١١ . أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟
العود	١٢ . أيها أكثر انتشاراً فى السرق ؟
الكمان	١٣ . أيها انحدر فى تطوره من المرباب ؟
القانون	١٤ . أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟
النأى والكمان	١٥ . أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى أداء اللحن ؟

وقد تلقف اللجنة إحاثات وافرة لعدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا فى إجاباتهم على الرد فحسب ، بل شجعونا بكلماتهم عن أدبهم وعلمهم وعصرهم .

ومما زاد فى إعجابنا أن كان الصواب كل الصواب حليف : حتى الأوانس فالت الحائزة الأولى وهى الآنسة فردوس إبراهيم .

وقد أحاب أكثر من حضرات المتسابقين إجابات مرفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، فى جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل الثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً .

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عمالية القرعة ، ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام أفدى ، وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد أفدى .

وفيما يلى أسماء حضرات من وفقوا إلى حل هذه المسابقة :

بيان أسماء الذين وفقوا الى حل مسابقة العدد الثاني من المجلة

الاسم	الفنون
١ - الأتية فرحوس ابراهيم	١٥١ شارع السنية مصر (وقد نفوس بالاحاطة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ - محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والاداب ، موظف مدار المخطوطات العربية بالقلعة
٣ - فريد عبد الهادى احمد افندى .	بقلم الحوادث بمصاحفة الذواتى والمنائر بالاسكندرية
٤ - محمود حامد افندى	تلميذ بالسنة سهاية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمصورة
٥ - عبد الحميد رفعت شيعه افندى	٤ شارع المغاورى بالاسكندرية
٦ - عبد المنعم محمد التريبنى افندى	١٣ شارع الاديى ، جليموتوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ - محمد حامد صبح افندى	موظف بمديرية بى سويىف
٨ - محمد على افندى	كنجاقى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » الاسكندرية
٩ - يوسف رحيم افندى	٣١ شارع الشيخ فخر بالعباسيه مصر
١٠ - خليل الوحش افندى	٩١ شارع السنية بولاق مصر
١١ - زايد حسى جمعه افندى	٧٧ شارع فراد الاول بمحل البنات مصر
١٢ - قسنت زين العالدين	حلون
١٣ - حامد طه اعيد افندى	٢٢ شارع محرم بك بالاسكندرية
١٤ - آله ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملك نازلى مصر

أما الجائزة الأولى فهي آلة كان كاملة ١١٥

وأما الجائزة الثانية فهي اشتراك سنه في مجلة الموسيقى

وأما الجائزة الثالثة فهي اشتراك نصف سنة في مجلة الموسيقى

تظهر في العدد القادم مسابقة فنية طريفة

أرباب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى واليهود

في رأى طاعور

وايد، أدب طاعور ، الفيلسوف الهندي . شاعر غير منازع . ملج من الشعر سمين وأربع سنوات . ولا يزال قتي الروح صناً .

لم يكن طاعور بحاجة الى اثثومه والاشادة فعرضه الى القراء فما نحسب عالماً ، ولا أديباً ، ولا مثأديباً إلا قرأ لطاقور واستهوته فلسفته الحكيمة . وأدبه الرائع الميسر ، وحكته الصامية .

وهو هو في ذلك موسيقى مطووع . يستدير له نغم ، وتنقد الألحان . تصد القصاصد وطير الأناشيد ، وأدع فهما ما شادله الإبداع ولكبه ، في شاعريته الممارد . يأتي على الشعر الهندي يصاغ منه الغناء ، أن يسحب اللحن ويحمله ردفاً بتأثره وما كان شعر إلا يحمل الألحان .

، والموسيقى غنة بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف لجارية ؟ ألم تر إنها يتجلى سلطانها بين يدي شعري ونحجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كاملة في ما يكون الخرس والانعيا . تفصح لنا لا يبين عنه الشعر إطلاقاً .

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده ، ان الشعر كلما خف عبؤه عن الشودة كان ذلك خيراً لأن الشودة نفسها فالشعر للأغاني الجيدة هندستان لا أهمية له ، إلا أن يصح الطريق للحن فيبع غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يمنع غايته من الكمال ، إلا إذا أتيج الألوان ألحانه أن تتطلق في حرية وخلوص . هذالك تحلب اللب وتصعد بالهوس الى ملكوت العجيب .

وكما أن امرأة في بلادنا تترجم طاعة معها فكسب بلك طاعة سيطرتها عليه . فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتسمى طوع كلماته ، ولكنها صاحبة السطرة على الأغاني

كنت أحس ذلك كلما فصدت أناشيدى . وإذا كنت أصوغ هذه الانشودة .

لا تكتمى لمرعى ان أحبك حدى
أفصى به يا حيتى أفصى به لى وحدى

وكنت أترنم بها في هنوء . أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يلع بقصد الدابة انى يأنهى إليها اذا احتواء اللحن بل لقد حيرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى ألبست الى سماعه قد اختلط بسر مروج العدة الخضراء ، تحوطه في سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، وبحبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له . ذلك هو السر العميق للأرض والسماء والماء .

ولقد سمعت في صباى انشوده مطلقاً :

أيذا الغريب . وهو يقبى من كسان الشاب نو واورخرا ؟
فأبتظ ذلك السطر المفرد في محيى صورة تلازمى حتى اليوم .

ولقد رغب يوماً أن أصوغ أغنية من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوم فى رأسى فظمت وأنا أنقنى ذلك اللحن :-

عربة الدار وابوطن تعرفت منك من زمن

تجذت من شاطئى . موى . مسارح الفكر والقطن

ولو أنى لم أكن أدرى كيف أتم هيدى إلا أن سر اللحن قد أفصى الى مشوة تلك لأحبيه وحلاوسها . إنها هى . ذلك ما كانت تؤكد لي نفسى . هى ذلك الرسول الذى بقى علينا دائماً من الشاطئ . الآخر المحيط . المملوء . الأسرار . هى تلك التى حببت قلوبنا وارغم من طول نعايب صباح الحريف الذى ومسا . الربيع الزكى . وحملنا تتطلع الى السماء بصنى الى تلك الانشودة . هى الفكرة . هى الإلهام .

ولقد حملنى هذا الحزن الى باب تلك الاجنبية الفتاة . هنالك عرفت كيف أتم هيدى . .

وكذلك يحلى طاعور فلسفته اليانه الحلاية عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر . وينزل كلا منزلته ومكانته . وهو فى ذلك جد مصعب .

الغناء

وصف أدبي للأستاذ صاحب التوقيع

— ٢٠ —

١

سمما اللحن مديح . والصوت الخيال والآهة الصادرة
من قلب مجروح إلى أودية معذبة . وأرواح حائرة .
وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشفاء . تدل عليها
عين . تراق عورتها . و . يلى . يدي .

عذرت الإغبة العذبة أحيلة العردة الشاذية عن كل
ما يحتلج بالنفس . وبصطدم بالمواد . وذهبت في سحرها
وفي ليها تسابب اللب . وتستخرج من مكان النفس
آلامها . وتنتع أمها كيف كانت .

وصاح المعنى يناجي . وكلنا سمع عندما كان ينادي .
والقلوب حرة وأخفة . والآذان مرهقة مصغية .
والأرواح صاعدة طمئة . فكأنك فحث لها عينا سليلا
عذبة الموردة . صابغة المهل تستقي منها وتستحلب حلاوتها
وترضى بما قسم لها وتنشد الرى . ولكن شتان بينها وبين
ما تظلمت . وعيهاك . أن تنال نفيها

وغنى المعنى بصوته على العبدان والكان . وانطلق
بصوت على أوار عقيرته . فأذن كل ماعدا . وهذا
الصوت مطلقاً في وسط من لحن . وفي هدوء من
الصمت . وفي سكون من الأصوات . واسكن بأهة ناعمة
لينة . وفي ليها فطمت ما لم يفعله أقوى الأصوات . ولا
أعلى الدعوات .

— ٢ —

هذه الثغرات الصادرة من حجره هذا المعنى الصادح .

سمع الانسان الأول خريف الأمواه . ورفف الرياح
وتخارب الأشجار . وصوت الاحجار الساقطة من أعالي
اللال . وتريد الضو . على الأفان . فتأذرت إلى دهنه
فزون من الغاب . كانت بسيطة في عيها . لا تعدو ضربات
بعضاً على فطمة من حجر أو حسب . ثم تدرجت إلى
أن كانت مؤسسى بجلاها وسحرها .

وذهب الانسان الأول بعمل وكده . حتى إذا ملا
ظه واسوى سراه . وبانم واستراح . ثم استيقظ في
نكرة من اللذ . أو انطلق في شعور من القذعة والرهى
صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أعاليه في
بساطة أنفها لا تعدو : آه وإبه ولا لا إلى آخر
ذلك من فحبات تدرجت في التركيب وتحرير والتبديل
والتعديل . واشتت لرى نفسها وقد دبت بأوزان وهوامن
وبعت ما بين الصبا والحجار . إلى آخر ما يعرفه أرباب
النس .

وكذلك . إذا تحركت أهوا المرح . وزعمت الرضى
في نفس الانسان . انطلق من غناء وترتيل يسر النفس .
وتبهر القلب . ويبعث بالمرام المدفون . ويرسل بالصبا
الكامنة بين الصلوع .

لطرفي قصود الجمال والقاء الديدع الأذن . وسهوى
نحوه . ويرفض القلب . ليذكر عرامه الماضي . أو تحول
في حبه الحاضر . أو يلتد هوى وهاماً في المستقبل القريب .

المطلقة من أوتار العود . وآلات الصرب . كالنجان
والعانون . تعمل في النفس ما تفعل . ثم تسبح في الجو
صاعده إلى أجوار الفضاء تأتي ههولا أو رجوعا .

إسمع لهذه النغمات . حينما أحواها لعلنا . إذ نك
انساع من هج حبيب . يردد المعنى أعنته . ثم حاطب
انساع قائلا : أن أرقى نفسك بشعر ولا تدعها تذوب
في وصالنا . وارحنا فان الأمل عذت داكيد . وروا
بمسك ما سحر فكلا أنت وسكوانا هي شكواك .

يا أنت . المني يوامي الشاعر . وسائر يوايه . وكل
منه : سطر بلوى أخيه . فلا يدري كم بمزبه . وهكذا
كتب على أهل الغنون من التفتاء ما لا يحسد . ومن الألم
مالا يوسف .

كانت النغمات هي الأخرى إلى انتهاء . لم يكتب لها الخلود
في سحرها وفننها إلا إذا استعانوا . بالنوتة . فيقيدون
بها هذه النغمات ليتمكن أن يعيدوها مرة أخرى . أو
بأسطوانات الحياكي وأشرطة . الراديو . الناطقة يسجلون
بها الأغاني ولكن هذه النغمات التي دفنتها حنجرة
هذا الطائر الغرد . والصادح الناطق . هذا المعنى الذي بعث
بها في جر من السحر في وسط الرياض . لسمع هذه
نغمات انجبة به . ويفتها . ويدعج بها مذاهب في عالم
الحيل والآمال . . . لا يمكن أن تعود مرة أخرى هي هي
نفسها . كما لا يمكن أن تعود هذه اللحظات التي صدرت
فيها . واتحدتها زمنا لها وميفاتنا

فؤاد قنبري

لمدرس بالمدارس الأميرية

— ٤ —

تصدر النغمات في لحظات . ماذا ما انتهت هذه اللحظات

كوبونات

أسهم بنك مصر وشركاته

والسندات العقارية والبلجيكية وغيرها

حرقها في الخال

بنك ندا ومافوره وشركاهم

إدارة

المالى المعروف الاستاذ زكى ندا

مقابل خمسة مليات



مبادئ الموسيقى النظرية

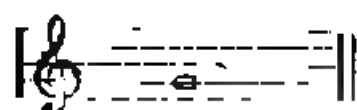
الدرس الثالث



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج ، ويكتب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول : شكل ٢



شكل ٢

٢٠. مفتاح فا د أو مفتاح الباس ، شكل ٣



شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكتب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل ٤



شكل ٤

المفاتيح

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس .

وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على السبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يني بقبول جميع هذه الأصوات . لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها : المفاتيح . ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتمييزه عن غيره من المدرجات ، ولتعيين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :-

١٠. مفتاح صول د أو مفتاح الكمنجة ، شكل ١٠

د ٣٠ ، مفتاح دو ١١ ، ويرسم كما في شكل ٥



شكل ٥

وستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة
أخذ فقط .

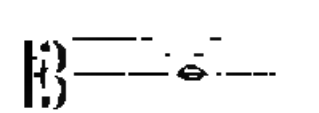
وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على
الخط ، رموز عليه هذا المفتاح اسم دو .

وهذا مفتاح ثلاثة أنواع :-

١ - مفتاح الحاد ، أو مفتاح سوبران ، وهو أحد
أصوات الغناء للنساء .

ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة

على الخط المذكور اسم دو شكل ٦

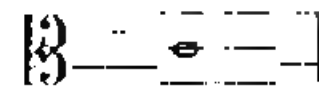


شكل ٦

٢ - مفتاح ألتو ، الصوت "ثقيل" من النساء والأولاد ،

يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٧

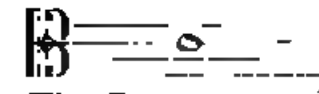


شكل ٧

٣ - مفتاح تينور ، الصوت الحاد من الرجال ،

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على

الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع في الاستعمال من هذه المصانيع لكتابة العلامة

(١) معصوم ومطبات الموسيقى ، وهو في سنة أي نقى العلامة هذا
المصنوع ، كتبه المصانيع السابقين ، ويكتفى بها للمبتدئين عموماً .

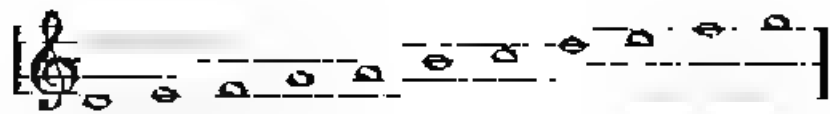
الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان ،
مفتاح صول ومفتاح فا ، كما أنهما يستعملان كذلك في
كتابة الكثير من ألحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في
الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في
الغالب ، بألحان الغناء في الأوبرا ، لأنها تحتاج إلى كثير
من المنعرجات والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة
مخصوصة تلائم طبيعة صوته « ١ »

الأصوات المخصوصة في الماريج دي منقاع صول

وينحصر في المدرج ذي مفتاح صول العلامات الآتية ،

كالموصل في شكل ٩



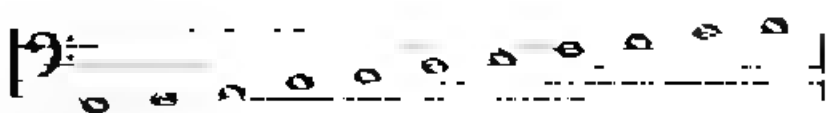
صول فا مي ري دو سي لا صول فا مي ري

شكل ٩

الأصوات المخصوصة في المدرج دي منقاع فا

وينحصر في المدرج ذي مفتاح فا العلامات الآتية

كالموصل في شكل ١٠



سي لا صول فا مي ري دو سي لا صول فا

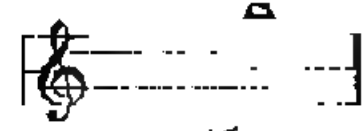
شكل ١٠

الخطوط الإضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد
على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج
وأشبار الخمسة لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات
الموسيقية التي ينبغي أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً .

(١) نكتفي بذكر ما تقدم عن هذا المفتاح ، معنيج دو ، بأنه لعدم
إصلاح أيديهم إليه .

لذلك عمد الموسيقيون الى حيلة أخرى . وهي أن ترسم شرط قصيرة ، فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية ، وتلك الشرط القصيرة تسمى الخطوط الإضافية . فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي واقعة أعلى الخط الأول الإضافي في المدرج شكل ١١



شكل ١١

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الإضافي تحت المدرج شكل ١٢



شكل ١٢

وهكذا يستطيع الإنسان أن يرسم فوق وتحت المدرج ، فوق استعمال المفاتيح المختلفة ، عدة خطوط إضافية تساعد على تدوين الأصوات الموسيقية المعددة .
عمود الاوكتاف أو « المبروانه التالي »

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية فإنه يلتبس علينا عدد تلك الخطوط في أثناء العزف . كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها ، ولذلك فإنه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط ، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة ، فإنه يستعير بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف ، ويرمز لها في النوتة بالرقم الا فرحي و على جانبه الأيمن شرطه أفقية متعرجة (١) كما في شكل ١٣

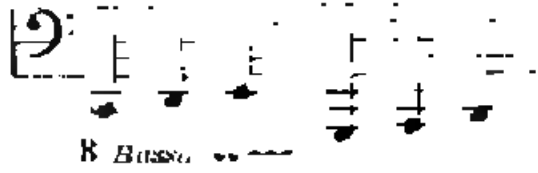


شكل ١٣

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطه المتعرجة أو فوقها ترفع أو تنخفض

« ١ » لا يكتب شيئاً الخواص « ٢ » (اسرار اوكتاف) على يمين الرقم « ٢ » قبل الشرطه المتعرجه هكذا « ٢ ٢ »

في حداثها او كثاف كامل « ديوان كامل » عن مدلولها الكتابي . ويستحسن في حاله كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم « بـ » بـ « basso » ومعناها « نزل » ، لتجاشي الالتباس ، فترسم كما في شكل ١٤

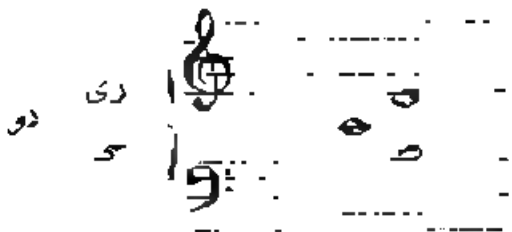


شكل ١٤

ومتى انتهت الشرطه المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مدفوعاً ، وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعي « ٢ » المعروفة بين مخرج مفاتيح صول ومخرج مفاتيح فا

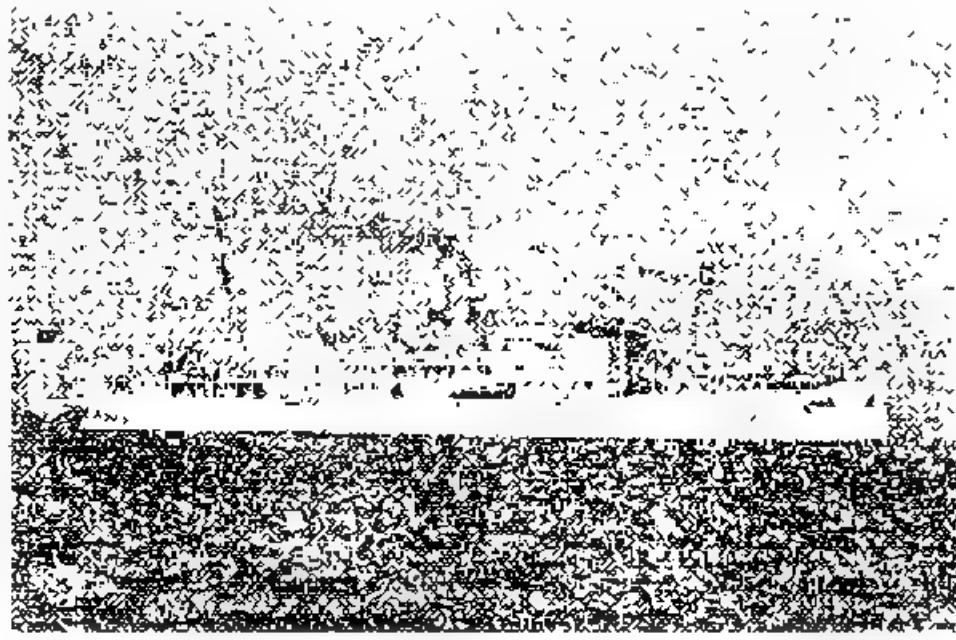
وإذا قد أوضحنا العلامات الموسيقية التي تنحصر في كل من مدرج صول ومدرج فا . فلنعلم الطالب أن كلا من هذين المدرجين يشمل مطلقه من النغرات غير التي ينتمل عليها الآخر . فمدرج مفاتيح صول يبدأ ، بالعلامة الموسيقية « ري » التي هي تحت الخط الأول منه ، انظر شكل « ١٤ » ، بينما مدرج فا ينتهي بالعلامة الموسيقية « سي » التي هي أعلى الخط الخامس منه « انظر شكل « ١٥ » ، فإذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة « دو » التي تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة في المدرجين متصله اتصالاً تاماً في الترتيب التدريجي ، صعوداً من مفاتيح فا الى مفاتيح صول ، أو هبوطاً من مفاتيح صول الى مفاتيح فا .

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علامتهما الموسيقية غير خط إضافي واحد ، هو الأول من أسفل مدرج مفاتيح صول . والأول من أعلى مدرج مفاتيح فا ، وتقع عليه علامة « دو » كما في



شكل ١٥

« ٢ » يكتب في كثير من الأحوال في نوتة الاوركسترا هكذا « ٢ » انشطه المتعرجة لقطه « ٢ » وهي خطه « ٢ » لها « ٢ » (في مكانه) واصطلاحاً تنبيه العازف الي « ٢ » معقول انشطه المتعرجة .



الباخرة النيل

تسافر ظهر أيام الخميس الموافق

٢٠ يونيو

٤ يوليو

١٨ يوليو

من الاسكندرية الى جنوا - فيرسيليا
خط سريع منظم فاخر

احجزوا تذاكركم من :- فرع شركة مصر الملاحة البحرية باسكندرية ومن شركة مصر
للسباحة وفرونها بالاسكندرية والقاهرة ومن سميد ومن محلات كواك ومن جميع مكاتب السياحه الاخرى .

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

الأليف والدكتور الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

(وأستاذ له به الموسيقى بالمعهد)

الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية .

وليس أدل على ذلك مما يتحلى فى الطفل من ميله الشديد
إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها فى معظم الأوقات سواء
أكان ذلك تقليد ما يحلو له منها أم باتسار الحان، يرتجلها
كلها أو بعضها فى المناسبات المختلفة .

ولقد تراود يولف الألفاظ ويحنا بطريقة تم عن بساطة طبيعة
وسلامة فطريه .

بيها كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة
تغنى بلحن العافية هذين البيتين :

مدرسة الفتحية حرمية الطمية

مدرسة الاهرام حرمية الحرثان

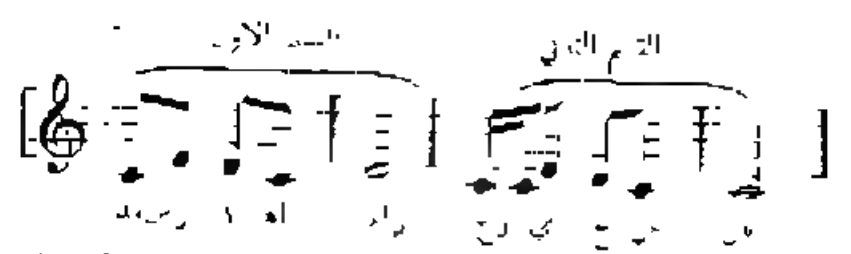
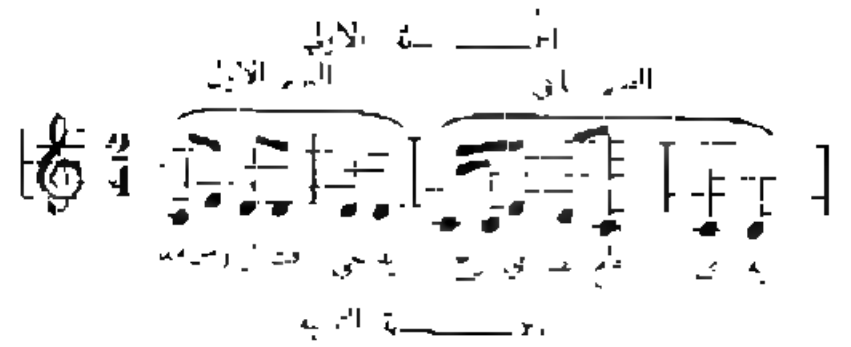
حب اللحن الآتى :

يتما فى المقائين السابقين وجوب العناية بمسيرة غنائز
الأطفال فى التربية الموسيقية وكيفية استثمار مواهبهم الفنية
وضربنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثير الطفل بالموسيقى
والخياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية
استثارة قوى الأطفال أنفسهم الكامنة

وقد فسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين
يختص أحدهما بعنصر الإيقاع والآخر بعنصر النغمة أى
اختلاف الأصوات حدة وغلظا .

وما قد تناولنا فى الأمشة السالف ذكرها عنصر
الإيقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى
لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد .

والواقع أن للحنات الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر



وقد وجدت هذا المثال حير نموذج لاطهار مقدرة الأطفال على تأليف والتحرير وإليك بعض ما بسلت في النظر في هذا المثال:

«١» من حيث المعنى - تقع المدرسة الفتحة صلا في دائرة الجهة التي تقم فيها الطفلة ولعل عدم ملائمة نظام التعليم بالمدرسة لتحقيق بها هذه الطفلة لبلها فطري جعلها تعبر بطريقة لا شعورية عما تحتاج نفسها من هذه الناحية ، فأرادت ذم المدارس في شخص مدرستي والفتحة ، و الأهرام ، مظهره هذا لزم في اتهام المدرستين بالسرفه واختبرت الطعمية ، في الحالة الأولى لمناسبة العافية الموحده في شطري البيت كما أختير ، الجران ، في الحالة الثانية وفقاً بقانون تداعي المعاني ، أو لأن المدرسة لا بد أن تكون سرقت الجران ، لأخذ منه اسمها حسب ما ورد بحال الطفلة

وذلك باعتبار كلمة ، الأهرام ، اسم الجريدة المدولة الى كثيرا ما تسمع بها الطفلة المذكوره في كتبها ، لا سيما لاهرام المشهوره ، وكل هذه المعاني مناسبة لطبيعة الأطفال وخياهم .

«٢» من حيث الإيقاع والميزان الشعري - وقع اختيار

الطفلة على تجزؤ بحر المتدارك ذي الحن والقطع ، وهو آخر ما يدرس عادة من بحور الشعر في علم العروض ، لملائمة جد الملائمة لساطة الميزان الموسيقي الثاني اختار لتلحين ولا نقصد بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كبير أو لا قليلا ، وإنما نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل بسليقته

إلى ما لا يتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشيء كثيرا وقد التحأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها بكلمة ، حرمة ، في كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن الشعري وما يتبعه من سلامة الأحداث الموسيقية الزمنية كما التحأت إلى التساهل في مطابقة حرفي الروي في قافيتي البيت الثاني والأهرام الجران ، وهو ما يعبر عنه بعيب الإكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تعارب ، وهذا في اعتقاد الطفلة ليس بعيب كبير ما دام في ذوقها مقبولا ولو بنوع من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون تكلف (وهو المناسبة بين كلمتي ، الأهرام و الجران)

«٣» من حيث التركيب الموسيقي "Musical form" - قسم اللحن إلى حلين موسيقيتين متساويتين تأمتين يحتوي كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ) والآخر بمثابة جواب (ختم) وهذا أصبح تركيب اللحن دائما تماثل موسيقي لا تنوّد فيه وقد ساعد على ذلك مائة التآليف الشعري وخلوه من ميوب المزدية إلى فساد التركيب الموسيقي كالتضمين الذي بما أن يؤدي إلى إحالة الجملة الأولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقي في اللحن وإما أن يؤدي إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة اللفظية الأولى والبسم بالجملة الموسيقية الثانية قبل البسم بالجملة اللفظية الثانية فلا يكون ثب اقتران أو ترابط بين المعاني الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقي في شيء . وبالأجمال فقد ساعد على مناهة التركيب الموسيقي حسن اختيار الشعر من النوع الصالح للتلحين .

«٤» من حيث اللحن - ألف لحن من ثلاث درجات صوتية فقط محافظة على البساطة في التلحين ومع هذا فقد استوفى الشروط المعيرة للألحان الجيدة ، ونذكر من ذلك :

١ - بدى بأساس مقام اللحن ، وهو دو الكبير ، وثالثه مع الآتيان بالأساس في موضع القوة من الميزان وذلك

يساعد كثيراً على إجراء . اصطحاب . ' Harmony ' .
ملائمة لتخصية اللحن تمام الملائمة
هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ
وتشبه معها متى ومعنى .

كل ما تقدم ذكره من المزايا نورد كمثل يدفعنا إلى
عدم الاستهانة بعمدة الأصحاب على التأليف والابتكار
الموسيقى مسوقين إلى ذلك مدافع فطري من عرائضهم وميولهم
التي طالما فرضنا على ألقائهم بالبرية الموسيقية وجوب تعهدنا
بما من شأنه إيقاظها في الطفل لوصول به في المستقبل إلى
أكبر سعادة نفسية ممكنة .

ياعد على إظهار شخصية المقام المذكور .
ب - أتى في الباطونة المنتهى بها القسم الأول بثاني
درجات المقام . وهي إحدى درجات التأليف المستعمل
كثيراً في مقامات أواسط الجمل الموسيقية . وهو المكون
من خامسة المقام وسابعة وثانيته .
ج - أتى بالأساس ثانياً في موضع قوة من الباطونة
المنتهى بها القسم الثاني من الجملة ، ولا سيما بعد الإبان
في موضع ضعف من الباطونة الساقية بثاني درجات
المقام وهذا يركز الشعور بانتهاء الجملة الموسيقية .
د - ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم
بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف في التوازن الموسيقي

راديو زينت

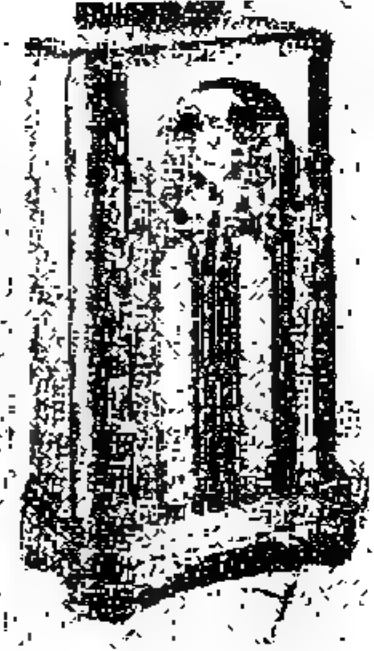


زينت

وكيل مصر
عماديل كوكينوس
وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الأول بمصر

تليفون ١٠٢٢٥
١١١١٦



راديو زينت

قبل شراء راديو جربوا

راديو

الباركة العالية الشهيرة

دقة في الصنع - وصفاء في

الصوت . موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة

الأنشيد الطفل وبائع الفطير

مطروحات النقيسة الموسيقي
وزارة المعارف المصرية

لحن الأستاذ الحاج محمد الهراوي
ألف الملحن الأستاذ أحمد حنون
وضع هارموني الأستاذ محمد حبيب



عَسَى يَاجَبَّارُ يَابَاعُ الْفَطِيرِ
إِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَةً تَهْدِي إِلَى الْأَمِيرِ
وَ اكْتُبْ عَلَيْهَا اسْمِي وَ اسْمَ أَخِي الضَّعِيفِ
وَهَاتِهَا نَأْكُلُهَا فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرِ



اعذار ورجاء

في المعهد الملكي للموسيقى العربية

منصور افندي عوض

شهد الله أن محلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض
للتخصيات مهما أضلها الهوى
ولولا ارتباط المجلة بالمعهد، ما خطر لها أن تشير إلى
منصور افندي عوض في قليل ولا كثير من الشأن.
لذلك ننشر فيما يلي قرار مجلس إدارة المعهد، تاركين الفصل
في الموضوع لحكم القضاء:

قرر مجلس إدارة المعهد الملكي للموسيقى العربية بمجلسه
المنعقد في الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٢ يونيو
سنة ١٩٣٥ بإجماع الآراء فصل منصور افندي عوض من
عصوية المعهد، عملاً بحكم المادة ١٤ من قانونه، لنشره بجريدة
المقطر في عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفي صحف
أخرى صوره شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير
المعارف بشأن كتاب، دراسة القارون، وقد عقب على
ذلك بنشر يائين في الجريدة نفسها، أحدهما بالعدد الصادر
في يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ ونابهما بالعدد الصادر في يوم
٤ يونيو سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه وبيان الملحقان بها وقائع غير
صحيحة وعبراب مامة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة
الدكتور كنور محمود احمد الحفني مرقب الفرع المدعى، ومائة
بسمعة المعهد الذي طبع الكتاب على نفقه.

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

وأما كثير من أفاضل الكتاب، وجملة الباحثين، بتقالات
في مختلف الشؤون الموسيقية. لم تتع صفحات «الموسيقى»
لنشرها في هذا العدد.
«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب
فضلهم، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم
لها حتى تنشرها تماماً في الأعداد المقبلة إن شاء الله.

في محو المقامات

تطلب من حضرة الأستاذ القاعل احمد مختار افندي
«هاو موسيقى» بالاسكندرية، تحقيقاً قيماً على ما نشر
تحت هذا العنوان — في اليكاه — صاغه في أسئلة مهنية
وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندي، صاحب
هذا البحث، للأجابة عليها وقد أحطناها على حضرة وسنشر
رده عليها في العدد المقبل.

البعث الحكرمية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إيفاد بعثة موسيقية تتألف من
ثنتين تدرسان في الخارج، مادة طويلة، العلوم الموسيقية
واتصالها بالثقافة.

وهي حنة نشكرها لمعالى وزير المعارف وسجلها له
بالثناء والتعجيد.

وسنشر في الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها
ومدتها والجهات التي يوفد إليها.

الاجراءات القانونية ضد متصور اقتدى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت جمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها
للسوى في منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول
يوليه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشمل على التقرير الادارى ، والتقرير
المالى ، والتقرير الفنى ، وجميع الأعمال الى تختص بالجمعية
العمومية بالنظر فيها

فقيمت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا على
وتتلخص المسائل والقرارات فيما يلى :

أولاً - تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركونى للأذاعة
الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن
يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تكون منهم لجنة تقوم بدراسة
ابرامح وإعداد رأيها فيها قبل اذاعتها . وفى الوقت نفسه تعقدت
اشركة مع حضرة صاحب العزة رئيس المعهد بصفه الشخصيه
على أن يكون المراقب الفنى للأذاعة .

ثانياً - وافقت الجمعية على التذكرة التى صعدت لتكون
رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الإدارة بحملها .

ثالثاً - وكل المجلس إلى حضرة الأستاذ الدكتور محمود
احمد الحفنى دراسه بعض مسائل موسيقية هامة أتت وجوده
برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الاى عقد بالمايا ، وقد قام بتا
وكل اليه قياماً يشكره على المجلس . ومن الأمان العالية الى
بسنشر بها المعهد توفيق حصرتة إلى جعل آلات النغم قامة
لأداء أرباع المقامات مما يكون له أثر عظيم فى عالم الموسيقى العربية

رابعاً - أظهرت الجمعية العمومية ارتياحها لما اتخذته
المعهد من الاجراءات فى توزيع الجوائز والشهادات على
المتفوقين والناجحين من طلبة القسم النهائى فى مدرسة المعهد
وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قوله وصع
حيلة توزيع هذه الجوائز تحب رعايته ، وتسليمها بيده الكريمة
إلى أربابها .

خامساً - أظهرت الجمعية اغتباطها بما وصلت إليه حالة
الدراسة بمدرسة المعهد ، ما نهجته من النظم الحديثة الكفيلة
برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

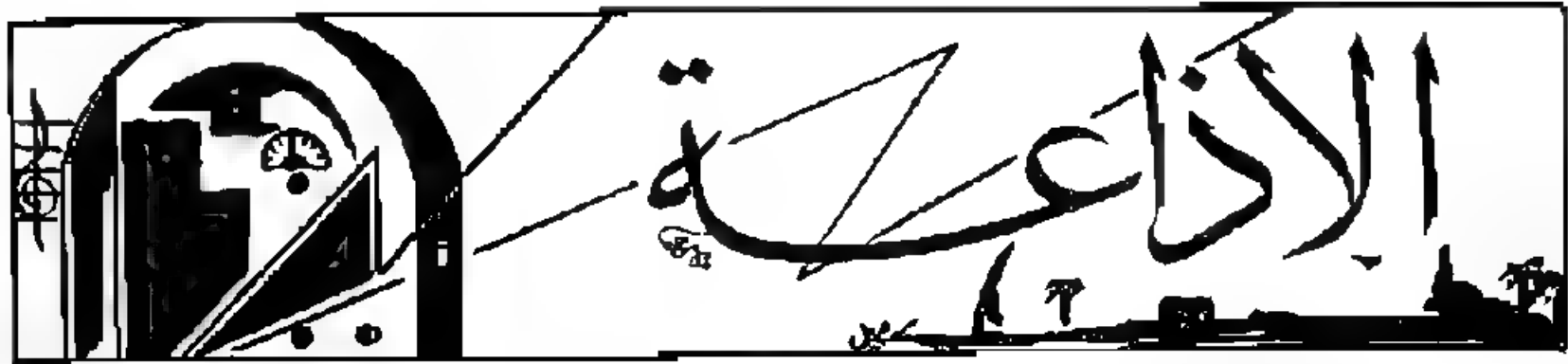
سادساً - شكرت الجمعية لمجلس الإدارة حسن مساهمته
واهتمامه وتوفيقه فى تسيير الموسيقى الذى تم بين المعهد
وبين معاهد أوروبا ، ما كان له شأن كبير فى الدعاية للموسيقى العربية .
سابعاً - حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية
وأمنيه من أمان مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة
الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحفته الرسمية ، وقد
أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمت
لها النجاح . وهأتها بصدار عدديها الأول والثانى على النحو
الذى ظهرا به .

ثامناً - أظهرت الجمعية ارتياحها وسرورها لنشاط اللجنة
النسبة وما بذلت من جهود فيه خلال العام الماضى
فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية
الموزعة للآلات . وعرف بعضها فعلا فى حفلات المعهد .
وبالت اعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من
الكسب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه
من المقطوعات . وتزفيم حفلات المعهد

تاسعاً - عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، وبعد أن
فحصت أرواها ودرستها . تكررت للحاس والقائمين بالإدارة
المالية حسن تصرفهم فى الشئون المالية بما نرى إرادات
المعهد وأطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يعموم به
المعهد من المشاريع الجديدة الى سطل نفقات كبيرة .

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت المجلس
حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين
أخى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تتقدم بسورها إلى حضرات أعضاء مجلس
الإدارة وأعضاء الجمعية بعمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنة
على ما بذلونه من جهود حمدة فى سبيل خدمة الموسيقى
العربية والهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تقبأها فى
هذا العصر العلى . وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب فصدنا فيه إلى أسمي ما يؤديه معنى الفقه فلا نحق حسنة بحب إعلاها . ولا ستر على سته نفى يانها .
 ذلك بأن النقد إصلاح ينتهي المصلح أن يحرد ، وبسننزم المسيء أن يصلح .
 وسيل ، الموسىء في ذلك . الأخذ بالبين والرفق حتى يدين وحده الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقبرتها ،
 لا تخاف لوما ، ولا تختفى شرب .
 لذلك خصصت لكل باب من أبواب الهدى كفو من النقاد ، تعهد فيه الإحلاص للحق والذمة والضمير .
 وقد راونا أحد حضرة اب المدوين ملاحظاته على الإذاعة في الأسبوعين الماضيين ، نشره له ، مقدرين جهده .
 شاكرين له فصله .
 ، إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

١٠٠

وهذه المحطة مبدأ . ونرجو أن تنظم لها البناء فيما نحسنه في الأيام المقبلة .

القطار عام على الموقر

انغنى على محطه الأذاعة عام . خلطت فيه عملا صالحا وآخر سيء
 و زاد السوء حتى ضجر الناس والمزور

كأن ذلك العام حافل بذكرات المتكررين وصحبيهم . سموا
 فيه ما يكرهون . وعملوا ما لا يطيعون . وانحسروا . نجسوا . لم
 يقرروا .

وم كما مجس في المحطة في هذا القول ، فإن المحطة نفسها هي
 التي أصعب الناس صريحا في حديث أحد خطبائها المدافعين عنها .
 وم كان المحطة أن تلجأ إلى الاعتذار وتعمل الأسباب المبرره
 لعملها . و أنها أحسن وأصعب إلى الصبح الطامحين فأرالت أسباب
 الشكوى . أما ، وهي على حادى جادة في طريقها غير عانة بالصبح
 . الإرشاد ، طن تجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأمثال
 الشري ونسقه بابه

ولعود فنقول المحطة دعا الله عما سلف . مهتمين بالعام الجديد
 . نرجو أن يسعد أيامه بالإصلاح الذى تمصيه مصلحه الجمهور

غير محطه تذاع

ولقد غانا في ذكرى مرور العام (صالح عبد الحى) وصلة
 من مهام . سيكاه . والحمد لله فقد أراحنا هذه المرة من موشحة
 . الخيف التوهم . إلى سهل بها وصلات السبكه . أملا فغنا موشحة
 أخرى لأبأسها . تم كان الموال . وجاء بمسده دور د آل وقت
 الرحيل . الذى طن . رياض استباضى . فساد تلحيه وبان وإحباب
 الكثيرين .

على أن رياض يتلحيه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج
 . صالحا . من قديمه ومن أسلوبه فى الأداء . بهزيقه طعم الألحان
 الحديثة . فهد للدور بموسيقى . صالت ضمتها الكثير من زحارف
 اللحن ووزع فيها " Orchestration " . تورعا مناسبا . فكانت الآلات
 تنفق أوره وتحاب أخرى قبل الدور وفي حلانه ، ولعل كل هذا كان
 عربيا على . صالح . الذى عمدته لا يميل إلى هذا اللون من اللحن .

وموسحات وغيرها، وهي تعد بالآلاف، ولكن محطة الإذاعة مركز
الذيعين وشأنهم يذيعون كل ما يروقه من غير مراعاة ذوق
الجمهور في ألا يفرض عليه سماع ما قد سمعه قبلاً، وهذا أذكر على
سبيل المثال ما بثت قولي وما يدعم نقدي :-

(١) شرف سماعى وحفزا

د. ا. سمعان في إذاعة (عزيز عثمان) في مساء ٢٣ مايو
د. ب. وسمناه من استعارة في مساء ٢٥ منه
د. ج. وسمناه في إذاعة (حسن الملاوي) في مساء ٢٦ منه
د. د. وسمناه أيضاً في إذاعة (فرقة عبد الرحيم) في مساء
٢٧ منه

وبعد، ففي هذا الجو الموسيقي ممتعاً، صالحاً، يعيد بصوته
العذب الممتع، فأكسب، الدور، روحاً منه زادت حلاوة وحسناً
في ملاحظة واحدة، هي بالدوق الحق مما سوى آخر، تلك
النفاء، الأنوار في المناسبات
فأكان يلقي بالمحطة أن تختبر يوم عيدها أدو، وآن الرحيل،
وكفكفي يا عين دمعاً.

فأنا البقي، ما دأع منها بالاستقبال، أعاد فله هذا العيد على
المحطة حرم ما يحب لها المحصول

تكرار مريب

الموسيقى العربية غنية بولفاتها، من شارب وسماعات

هاتف راديو تلفونكن

TELEPHONE

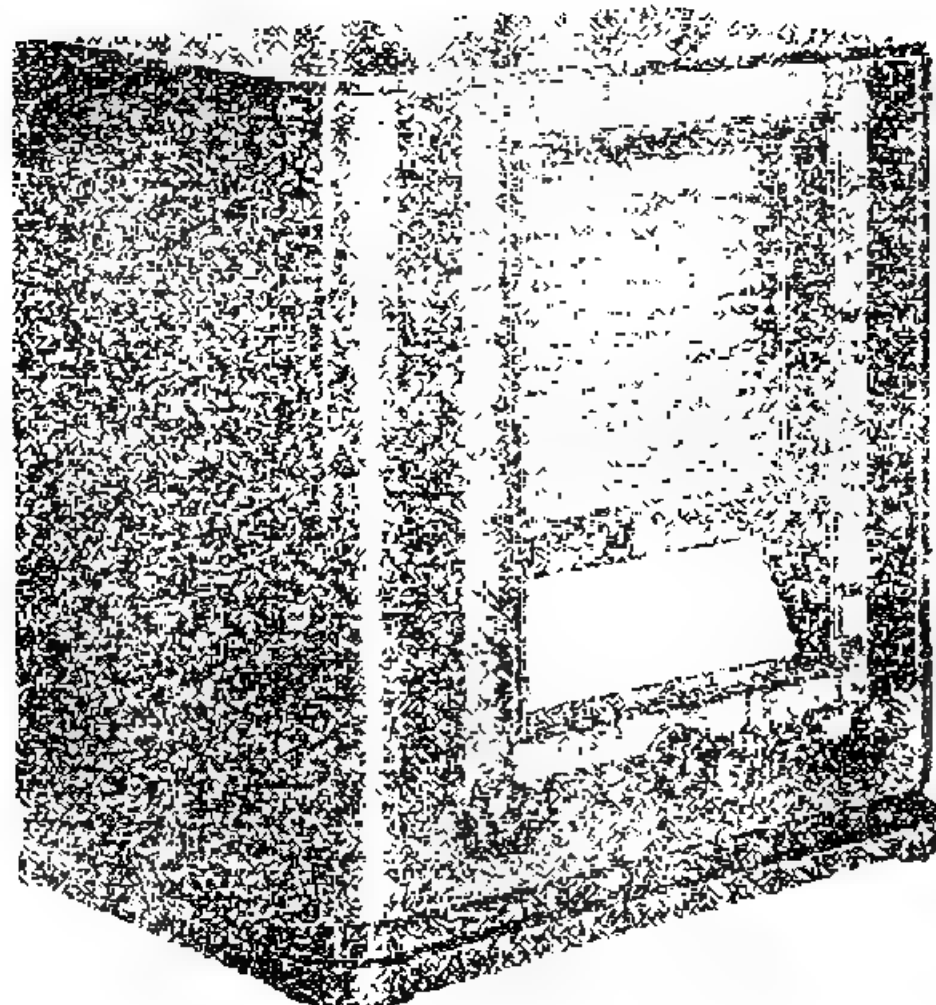
تجدوه بمحلات
عزيز بلواس

مصر

شارع إبراهيم باشا ٧٣
تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع فؤاد الأول ١٨
تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة
العالمية

الذي قرره

الحكومة

الامانية لإذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيم

(٢) موشحة ملا الكاسات

(١) استهل بها (ابراهيم عثمان) وصلة الراس التي غناها مساء ٢٤ مايو

(ب) وصفاها أيضا من اسطوانة للشيخ احمد صابر في ٢٥ من

(٢) موال بكل مرسوم أمرى الطب ونهاى

(١) سمعها مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

(ب) وسمعها ثانيا مساء أول يونيو من الشيخ على الخارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مدرر
فما من مذيع عسك ما يريد اذاعة وصلة من مقام ، نهاوند ، إلا
ويستلها بالموشحة المعروفة ، لما يأتى ، ومن مقدم ال (سيكاه)
إلا ويبدأها بالموشحة (يا حبيب القوام) مع العلم أن لديها ثروة
غضيمة من الموشحات القديمة العربية والأندلسية . وكذلك من
الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والتشيخ
دوش الحريوى وغيرهما ، في مختلف القروب والأوزان وفي جميع
المقامات نغريا . وأما أن تجعل امحطة هذه الملاحظة نصب سبيلها
أن تلفظ المذيعين إليها فلا نسمعا بعد الآن هذا التكرار
المعيب .

محمود افندى صبح

وقول محمود أفندى صبح لأن الشيخ قد هجرته عماته أر
حمها هو نهائيا ، ونحن اذا عرصا حاصر مطربى هذا الزمان كانت
حجرة (صبح) في المقدمة . لا ميزها الله به من قوه وحنان معاً
وأصبحت من العناجر الممتازة من نوع ال " Basse " وحسه في
حجرتة هذه قدره على أن يملك زمامها يرسلها بالنحي أينا شاء
وقصتها به كلما أراد . ولا عجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعتمد
إلى تعبير موسيقاه بنفسه ، وأصبح له فيها طابعاً خاصاً عرف به
لولا بعض الجالفة فيها .

غائا مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام ، الحجاز ، استلها بتقاسيم
وسماعي . غير أننا لاحظنا أن الآلات التي كانت تعرف معه عند
تغلبها في السماعي وما يتخلله من (ضرب) إلى (ضرب) كانت
تتظر حتى تدخل الأستاذ بعوده وحده أولا ، ثم يتبع الجميع . وسمعنا
بعد ذلك موشحة ، أسبقاني ، فموال " بكل مرسوم " ثم دور

، يالاس حبي بالوصال ، وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كاتب
مرعاً جداً . ثم أختتم المحطة بقصيدة ، بدت تحتال ، ثم تقاسيم غنائية
على العيب كانت طيبة حقاً

رواية تمثيلية بالمرادى

وشامت المقادير أن تصح سائر التمثيل في محطة الاذاعة
بعد أن اسدلت في دور التمثيل معها ، وذلك حينما ردت المحطة أن
تحدث تغييراً في البرنامج ، بقصد تحميم الاذاعة ، فوفقت إلى اذاعة
رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو . لم تكن الأصوات في
الرواية بحيث تتفق وأصول الأشاد وسلامة الغناء خصرها إذا
علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المرح
فقط ولكن اذاعتها كانت شائعة في أمواج الجر تلتقطها الأجرة
ها وهناك في الداخل وفي الخارج
في البلاد الآن مهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهافر دوق
الجمهور يزتمى في الاستماع يوماً بعد يوم ، فلا بد أن يسارده ولا
نسمعه إلا لكل خريف شجي

موسيقى هجرية

أسمعنا ألواناً منها الأستاذ مصطفى بك وحنا من محطة الاذاعة في
اسطوانات متنوعة أمك بعدها أن يكون فكر من شبابها
وبدأها بالنسبة لموسقانا ولم يشأ سعادته أن يذيع علينا الاسطوانات
من غير أن يشرحها لنا شرحاً وافياً تقدم له باليابة عن الجمهور
الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغربية ستاحنة تذكركم باللعطة بالثناء
والمدح

وتعشم ألا يحرمنا الأستاذ مصطفى بك من أن يسمعنا من وقت
لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاء الله عن الموسيقى
خيراً
ولنا عود

عزير عثمان في رنة العروسة

لعزير صوت جميل يميزه عن جميع أشقائه . كان قبل إذاعات اوردو مقلدا في الغناء ، ولحكه بعد ذلك أظهر نشاطا واضحا بالاداعه . سمعنا مساء ٢٣ من مايو موسيقى صاعته ، وما هي بالصاعته فقد وجدنا فيها رنة العروسة غنى أمامها عزير :

(إنتمحدى بازيمه ماورنه من جواجنيه) وما انتهى منها حتى رأينا أنها وسط موسيقى للرقص البلدى ولم يلبث أن سمعنا بعدهم اللحن السورى المعروف « ياو لعادنا » بهكنا حرج من باب إلى باب وتقل من غصن إلى غصن وبارعه من ثياب كانت حريمها خليطا من النخبات والألحان والأوران إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذكرنا يتألميه « السلطنة » في السماع مما كنا نلذه في الحفلات الخاصة في البور والأندية لأمام أجهزة الراديو . تلك الحفلات التي دالت الآن دولتها تتم أسسها بعد ذلك وصلة من « قام الصا » . سبها الموسوعة العديده « ما أحاسن » كانت لأبأس بها لو دعمها بعض اقوة النشاط في الاداء .

وأسمعنا في مساء ٦ يونيه وصله من مقام (حجاز كار) وما لاحظناه في انه ان صوته حينما كان يرفع إلى المقامات العالية كان يضعف ويكاد يختفى

ملط ...

معلوم أن برنامج محطة الاداعة ينقسم إلى قسمين : قسم للاداعة العربية وقسم للاداعة الاوريجية . على سبعا مره أن الاداعة الاوريجية يعطها محمد العزير والتجميع محمود صبح والاشعة مكينة حسن : فنادا إذن سمع للموسيقى الاوريجية أن نواجه الموسيقى العربية في برنامجها وتناولها في اداعتها .

فلا تنحيا الآلة أم كلثوم في كل أسبوع بأغانيها العديدة في الوصلة الأولى . ثم لانتك أن يفرغ آذاننا بياو .. مدحت ، مطلع ابرنجية تزرع ما حالنا ما غدتنا به الآلة ، فلماذا هذا الخلل ؟ ولماذا لا يعرف مدحت في الوقت المحدد للموسيقى الاوريجية ؟ ولماذا لا يدخل ضمن برنامج الموسيقى العربية ؟ فيعرف ، لبيتوا بعد الموسيقى الكلاسيك ، التي بقيادة مسو جوزيف هرنل مثلا

ولعله إن فعل بعد اعرفه مستمعين حثا قد يصيب منهم تشجعا أكثر واستحسانا أكبر ..

أمانا أوبرا العزير المعلى

هو مطلع القصيد المشهورة . عامه مساء ٢٦ من مايو وحسن المنوالى مقلداً مقلدا الاصلية « السيد فتحية محمد » التي اختصت بها ذأحاد حسن غنائها إلى حد ما وهذا لاحدا أنه عندما أراد أن يذقل فيها من مقام إلى مقام ارتكت الآلات قذرة ، بها كما معينا فلعله خلقت إلى ذلك في اداعته لبقية

نجاة على

لنجاة صوت لأبأس به قوى مكاد تسعه من احد وإذا انتهى ذات ليلة إلى سمعك صوت قوى مديد فاد كر أنه نجاته . وموضع الصنف فيه لا تدرى أنواخذها هي عليه ، ثم تحاسب فيه من يلحن غناء ذلك بأن الغالب في غنائها المد الصويل ولأنشاد المرسله الأسم الذي تضييع معه حلاوة اللحن وصلواته . تضائل معه الموسيقى فلاحظ الآمنة هذا ونا كعمل طاب بجمهوره مسر حديد

البرنامج الموسيقى

تدع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهية لكثير من اخوة والمختبرين . لاحظتم لها ولا فى فيها ذلك أن الاصل في هذه المنولوجات أن يعتمد في أدائها على الحركات والاشدات والملاسل ، وما دام الراديو قد حرما مشاهدة هذه الحركات والاشدات والملاسل . فلا أقل من أن يعرض المستمعون عليها لحن شجى في موضوع فكاهة حفيفه . ولكننا لا نزال نسمع مع الامف مامى من سرقه فلاحين يزورون مصر ، أو مغادره سبده . أو قصه لشكع شريد . أو عراك بين رجل وزوجته وحرامه . أو متاجرهم فليله تمثل فيها حبل . جال البونيس . في الحان سقيمة عادية مجها الآذن . إلى غير ذلك من المواضيع التي أقل ما فيها أنها تشين سمعة مصر والمصريين وتخرج كرامتهم في الصميم ، ونغضة للتستعير خارج مصر

فواجب المحطة أن تتحرى المنولوجات وموسيقاها وموضوعاتها قبل إداعتها ، وإلا شاطرت أصحابها في تحميمهم على بلادهم ، وشويههم سمعة أباها

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٩ يونيو إلى ٢٩ منه

الأحد ١٦ يونيو

صباحاً : مرده بلوك خمر بوليس مصر

مساءً : الشيخ زكريا احمد

الاثنين ١٧ يونيو

صباحاً : أوركستر أبو زيد

مساءً : تانتي الليلى

الآنسة أم كلثوم

انور مبروك

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحاً : أوركستر العاصم

مساءً : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحاً : رباعي العقاد

مساءً : حسن صالح (مولودات فكاكية)

الآنسة نجاح علي

الخميس ٢٠ يونيو

مساءً : عريه عثمان

موسى حلى (مولودات فكاكية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحاً : مدرسة البوليس

مساءً : محمد صادق

رياض السباطي (عود مفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحاً : حملى شرقى

مساءً : صالح حد الحى

محمد العناني (قانون مفرد)

الأحد ٢٣ يونيو

صباحاً : كورس سيد مصطفى

بيانو منفرد : الآنسة أوجيى ط الحى

مساءً : الشيخ عبد الحلق الضان

الاثنين ٢٤ يونيو

صباحاً : أوركستر حسن أبو زيد

مساءً : فرقة موسيقى ألد المصرية (محمد بدوى و محمد الهبان)

الآنسة أم كلثوم

بيانو و بيان

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحاً : أوركستر العاصم

مساءً : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحاً : رباعي العقاد

مساءً : شجيرة سكية حسن

حسن صالح مولودات فكاكية

الخميس ٢٧ يونيو

مساءً : عبدالقنى السد

مولودات فكاكية - محمد كامل

الجمعة ٢٨ يونيو

صباحاً : أوركستر محمد حسن الشجاعي

مساءً : إبراهيم عثمان

رياض السباطي - عود مفرد ..

السبت ٢٩ يونيو

صباحاً : خملى شرقى

مساءً : صالح عبد الحى

كامل رشدى ، عود مفرد ،



موزار

MOZART

٣

أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع
في الطابق السفلي من هذا البناء ، كان أصحاب المجد
والشرف من الصيوف مجتمعين في بهو الشرفات ، وسمو
المطران يستقبلهم بما فطر تله من الحلال والعظمه ، فكان
ال نظر إليه يعتمد يقيناً أنه رجل
اجتماعي درس أصول المقابلات
والاجتماعات ، والتحيات ، يؤديها
لأصحاب كل بالمكانة التي تليق
به ، وبخاصة النبيلات وكرائم
السيدات ، ولقد يدمش المتصلون
به ، من أن هذا الرجل المتشح
بوساج الجلال والهيبة والوفار
يسف أحياناً إلى منزلة السوق
والرعاع من أبناء شعبه . ولو
أنجح له أن يعرف رأى هذا
الحشد الحافل فيه ، لو فر عليه
مؤوبة الاحتفال بهم ، وإقامة
الحفلة في بيته خاصة .

وبما كان الموسيقيون
مفتعدين أما كنهم من المسرح
يشدون أوتارهم ، ويعدون



ولfgang Amadeus Mozart

وما كاد موزار ينهي من آخر سطر من تدوينه ،
حتى كان عارفو المكان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم
ودخلوا على موزار . متهللين
مستشرين . يعلونه ويهتفون
باسمه هتافاً عالياً
هناك شكرهم موزار ،
ولقنهم إلى قصر الوقت ، وضروره
التجربة . فترعوا جميعاً يعرفون
بارشاده . الرودليو . حتى
انتهت التجربة على خير ما يجب
موزار وهوى ، حتى أنه لم
يمالك من إعلان صيحة الفرح ،
فقال ضم :

- مرحى بكم أسها الزملاء
الأمجاد ، إنكم من مفاخر الموسيقى
أهتكم وأرجو لكم التوفيق .
هذه إلى آلائكم أجمعوها وأسرتموا
إلى الصالة الكبرى . على بركة
الله . حذار ياساده ، فإن الوقت

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الخدم يهرون بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المرطبات والقطائر الشهية ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث . ولم تكلفاً ، وفاق اللياقة ولتقاليد ، ويتهايمسون فيما بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيما جرت به العادة في مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً . كل جماعة في ناحية ، والمطران يتفرق بينهم . يبلغ في تحيتهم وإكرامهم ، ويعرف بعضهم إلى بعض ويأدر إلى استقبال من تأخر منهم . إلى غير ذلك من أسباب المجاملة واللياقة في مثل هذه الحفلات . ولقد أعشق على الجميع أنواع الحلوى ، والمرطبات زيادة في العناية بهم .

في هذا الوقت . وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريللي . الذي سيقى الحفل بصوت نسائي . ولم يسر إلا وكلاهما يرتب على كتفه ويقول في صوت خافت غير مسموع

- موزار : النيلة تون هنا

- أن ؟

- هناك تحدث الأمير شوارتسبرج بجانب امرأة الأزهار ، وهي مقبلة علينا ، لا تطلع ناحيتها هنالك قبل المطران . في صلوة وغطسة ، وأشار إلى موزار ، « بندي » ، فتأهب الموسيقى ، وانطلقوا يعرفون ، وتقدم سيكاريللي بقى بصوته الناعم النسوى . وموزار يدى اليانثو متشياً مع غنائه . والحفل ضجيج متبرم ، يهزأ من هذا الرجل الذى المتين يخش بصوت النفس . ولا يحزى . فتغامزوا عليه . وصدرت من بعضهم عبارات التهكم . وغطى السيدات أفواههن بماديلين ، يخفون للضحك الذى ملأ أصدافهن . وفي هذه الجلسة النفسية الجاثشة صكان توفيع موزار على اليانثو آية في الدهشة والاعجاب ، ولو أنه كان يدى ارتجالاً بغير نوتة حتى أنه لغت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ما وصل إليه الموقف من الخزي والسحرية بكاد يصق . لولا أنه تماسك وفكر في علاج ينقذ

الموقف فصاح بأعلى صوته . برافو سيكاريللي برافو . ثم صفق . وأسرف في التصفيق

ما هذا الصوت الذى يدوى في القاعة كالرعد . فتجاوبه أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانها ؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً . برافو أستاذ موزار . برافو ، فيرده الحفل تردبداً عالياً

ضقت الدنيا بالمطران واضطربت حواسه . وتملكه الهياج . لولا بقية من الوقار أسكنت ثأثرته ، وألانت حدته . غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينه أن تنصرف . فشرع أفراد الفرقة يلون شمشيم ، ويجمعون أمتعتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة النيلة تون . تقدمت إلى المطران في خمر وحيا . وتوسلت إليه . في ابتسامة فاتنة ، تقول

هل يتفضل صاحب النياقة المطرانية . فيصدر أمره الكريم إلى موزار . فيوقع لنا قطعه من موسيقاه الساحرة ؟ إني باسم نيل . هذا الحفل الكريم ، ألتس منك إجابة هذا الرجاء . لسمع أرواحنا . ونسقيها سلسيل فنه الفياض الذى يروى الأرواح ، ويحيى الأشباح

- سيدتى الحريفة . من كل قلبى أستجيب لك . ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

- يا مولاي الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلو في الموسيقى متى شاء . وأنى شاء . فسمع لى أن ألح مرة أخرى في هذا الطلب وأصر عليه

وقد عزز رجاءها في الحال الأمير شوارتسبرج . واحتشد حوله جماعة النبلاء يركون الطلب . وكلما أمدى المطران عذراً فندوه . حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم . على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض . فذهب إلى موزار يسأله : - هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ،

أسمع ؟ أنت تعرف مقبى لمطولاتك . تكلم ؟

عندى قطعة روتالينو ، صغيرة أعدتها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن يا صاحب النياقة المطرانية ، أنها تنفق مع رعباتكم

- حسناً ابتدئ : وأسرع ، واثق ، حتى نقوه

استوى الحاضرون في مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح ونشط موزار إلى العمل ، فأطلق الموسيقى ياء . وأسالها حناً ، وأشجى سامعها نغماً ، وجلاها بينهم نغماً . وأثر بها في أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم حتى كانوا يتموجون سموجانيها ، ويقفرون لقفزاتها ، وتعملون ليلها : ويتباعثون إذا ابتعدت ، ويمتدجون إذا امتزجت ، حتى إذا انتهى من قصته ، قطع الناس أيديهم بالتصميم . وحناجرهم بالهتاف والصياح بطلب الاعداء ، ومورار صامت بترقب أمر المطران ، والمطران معرض عنه ، والتهليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً عجاًباً .. غازقو المكان بترقبون

أمر أستاذهم . وأستاذهم بترقب أمر سيده ، وسيدهم مفض عنه مثاقيل ، والجمهور مصمم على الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم من المصحية

هنالك فقد صبر موزار - فقد إلى المطران يسأله في لفظة وحيدة -

- سيدى صاحب النيابة ، أتمحون بعادة الروتدليو ؟ فمماح به المطران كيف تسأل هذا السؤال ؟ فهم موزار من طاعة المطران الرضا والقبول وما كاد مورار ينتهي ، حتى انقب به انصوف ، يحاهد كلهم ، أن يحظر عصفته . وأن يلتصوا منه ، في إحاح وحرارة ، أن يتقبل دعواتهم لبقاء ، والعشاء ، وحفلات المساء ، وهو يتودد

هم جميعاً ويشكر لهم جميل عطيمهم ، ورقة شعورهم ، وعلوية العاطفهم . ريعتزلهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراباً من استئذان المطران وسماحه ، فانه سيده الأعلى



الامير المطران

وأخيراً ، اتحت به النيدة تون ناحية ، وأسرت إليه تقول :

- أى أستاذى : كاد يفي صرى في انتظار هذا اليوم الذى أحبك فيه بنفسى ، وأعقد على يدك ، هنا ، في فينا ، فما أسعد اللقاء ، وما أجل هذه اللحظات !! - أشكر لك ياسيدتى ، أبلغ الشكر ، واعتذر من عدم استطاعتي السعي إلى مولاتى وتقديم قفى إليها

- عفواً - يامورار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد تعرفت روحى إليك في عينك ، وكنت أدعو الله أن يرد غريبتك ، ويسعدنى بقلبتك ، وقد استجاب الله رغبتي فجمعنى بك ، في أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟ وبكى توثقروابط المرفقة بيننا . أرجو أن تسمح لي بأن أدعوك إلى تناول الغداء معي ظهر الغد . موزار ! استعافك ألا ترد طلي ، فحرمنى من سرور طالما ميت نفسى أن أنعم به ، قبل تحبيب ؟

تم مدت إليه يدها . فتناولها موزار . في حذر وحرص ، وهو يتلفت باحثاً عن المطران . فلما رآه متشاعلاً بالتحدث إلى الأمير شوارتسبرج هر يدها عجياً دعوتها ، وانصرف مودعاً شاكراً فأخذ منها الطرب كل مأخذ وصاحت

- وافرحاهما سبزوور نامورار غداً . إن زوجي أشرح صدره . وتبتهج نفسه بقدمك إليا غداً . تذكر يامورار ، سأكون في انتظارك ، وأرجو أن يعجبك

طعامنا . فان طامنا بحيد الطبخ وتذكر مورار أنه تسرع في إجابة الدعوة فعاد يقول - ولكن : ياسيدتى النبيلة

في بعد الصيت ، وأن الحظ أصبح من خدمه . يأمره
فيطيع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن التيللات اللواتي شهدن
الحملة . حرجن وظلن السنة ثناء وخار ، ترددن في الأجواء

« * بيانو هوفمان * »

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مئاته لا تغارح ماكينه من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بورس

مصر : ٧٣ شارع ابراهيم باشا تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية : ١٨ شارع فؤاد الاول تلفون ٧٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لاتزاحم

- لا تردد ، فاني بانتظارك

- سيدتي ، أراي مقيداً ، وليس شيء أسر على نفسي

من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران ..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنح ، فذلك

شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فيك ، وما أنت

بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أيضاً . إنك ستحضر

إلى أوكني .

- أمرك بأنيلتي المحترمة ، سأكون لديكم في الوقت

المحدد

- في تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً ليدتي : صاحبة العصمة ، سأحضر

- مرحي ! مرحي ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم

بأمتعتهم ، وغادر الكل هو الاحتفال . إلا موزار .

قف بق مفرداً . وقف يفوح في بحار الفكر ، يعدو

حيماً إلى مناط السعادة ، ويهبط آناً إلى مدب البؤس ،

فإذا استبشر ، وحل له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شيء فيها

جيد ، إجماع على الاعتواف بالفضل : وهو أول أسس

العظمة ، وطهارة في إعلان الثقة . وهي أولى دعائم

النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتني من جحود الفرد ،

بالمجموع

فإذا أحست نفسه البؤس لذكرى المطران : اشحى في

صدره يقول :

- وبلى : ماذا علك ضعيف الجيلة . إذا بطشت به

قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفرعه شهرقي ، وتقض

مضجعه سمعي . فهو لا يفتأ يناوئني ، ما واتسد قدره ،

وساعته حيلته ، فاني اتجهت صدمي عقابه . وحيثما مرت

نزل في عذابه . أي ربني : إليك أفوض أمري ، وأنت

أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتشعب

فيه خيالاته . وهو لا يدرى أنه أوغل في الشهرة ، وأمعن

ذكره . وتشيد في المحافل غفره . وتعلن في المجالس أمره
ولا بد من أن يذكره للقيصر ، ويحير إليه سماعه .
فإذا تنازل القيصر ولى دعاهن ، فقد أمن موزار شر
المطران ، واتقى حفيظه . وأى سلطان لاير ، أمام
سطوة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف حجب محبه
وحائه ؟ إنما هذه أحلام ، وحذا لو صحت الأحلام
وبينما كان موزار موزع الفكر ، تداعره الخواطر ،
إذا بحركة شعر بمنوم المطران . منعصر عينه . ومكدر
صفوه : حتى في لايذ أحلامه . لا يفر من هجائه ، ولا
ينجو من نفاقه

أقبل المطران الأمير ، وصوب أفضى نظراته إلى فناء
البو . حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحقق
في وجهه كأثم يريد إحراقه بنحلة عنقه الملهتين . وجامد
موزار قراة لرفع بصره إلى المطران فلم يفوق أسل عيبيه .
سدت برهة رهبة من السكون . قطعها المطران بحديث
طلي . تشف كل بهمة من قراته على الحقد والغيظ .

- ما أردتكم أيها الماخذ ؟ كيف تحرف على مواجهة
صيرفي النبلاء . وتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة
هذا المحدث ما الذي يصوره لك خيالك ووعيث ؟ أترعى
أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف
أيديهم في يديك الملوثة الفذرة ؟ ياسوء ما يصوره لك
تفكيرك الفاسد . وزعمك الباطل . ولكن لا غيب أن
يتعق الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمطونها تمحلا
- يا صاحب الأمانة العالية : أرجو عفوك وغفرانك
إن السادة النبلاء هم الذين صالحوني . ومدوا إلى أيديهم ،
وليس من المروءة في شيء . أن أرد أيديهم ، أو أنفاضي
عنها .

- وقاحة مبتذلة . يثرها هذا الولد الخبيث على
مسمى جنون بصوغه هذا الحقير كلمات وعبارات ...
- يا صاحب الأدب العالي : ما يليق هذا الأسلوب في
مخاطبة رجب فنان جاب فنه روما وباريس وفينا ، وحلق
في سبائها حبيماً
- فنان ؟ كان لي أن أضحك لولا أن موقفك محزن

مزد . فنان ! أتدعو نفسك فنانا ، أيها الأئمة المتكبر
إن أنت إلا محقور دنس

- قد يكون هذا رأى يافتكم في : ولا حيلة لي في
اعتقادكم ، ولكن يا صاحب الأدب العالي ، ما كان رأى
يافتكم فرضاً يعقده الناس ، ويدنون له . إن الناس قد
عرفوا قدرى ، وأحسنوا التعبير عنه . و ...

- اخرس : أيا اوضح . أرفع صوتك في وجهي ،
ثم لا تقطع لسانك بين شدقتك ؟ سأريك كيف أخفت
صوتك . وأخو أثرك ولكن من الذي أمرك أن
تعيد تلك القطعة الموسيقية المزججة التي سميتها ووندليتو ؟
- استأذنت يافتكم فأذنتم لي

- استأذنت حقاً . وكفى لم آذن لك . وإلى أعقابك
على ادعاءك حقاً لا تملكه . ولا يليق أن تملكه . سأدفع
لك هذه المرة ثلاث دوكات . عملة ذهبية قدعة . كباقي
أفراد الفرقة الموسيقية . حظها تدب على الأرض .
وتتدحرج تحت قدمي . وأنا توفحت . أو سول لك
نفسك التبريرة بإساءة الأدب . مرة أخرى . فأني أحرمك
من مرتبك جميعه . وأخصم استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للسان . وانصرف في خنق
منده . فيها الكبرياء والعظمة . وهورار مهوت مذهول
يتكاد يسلط العصب . أو يسوقه إلى الاحرام . وخيل إليه
أن يعض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها .
ولكنه مالت أن مكث ثأرته . وهدأت أعصابه . فإذا
بعثته بشط من الجوع وأمعازه تلوى منه . فجاء على
ركبته يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون
معه شيء من النقود على الأقل في أول يوم من وصوله
فينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل . وأحيا فيه الرجاء . ما كان يتخيله
من القسوة ، وما سيلاقى من انعيم في استقبال النبيلة
تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد
الفرح يخرج به عن إهابه . فتهف بأعلى صوت . وهو خارج
من البهو الخالي . يجب أن تتغير هذه الحال .

ينبع

سما عى حجاز يوسف باشا

من مآخذ المآخذ

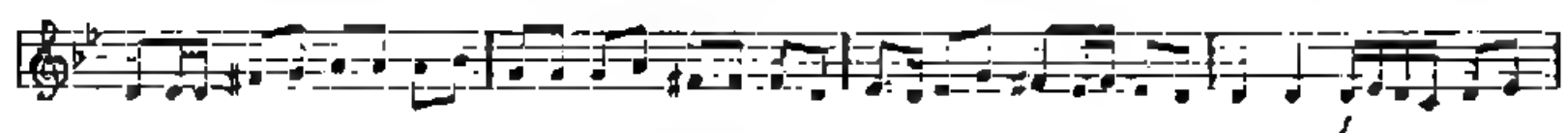
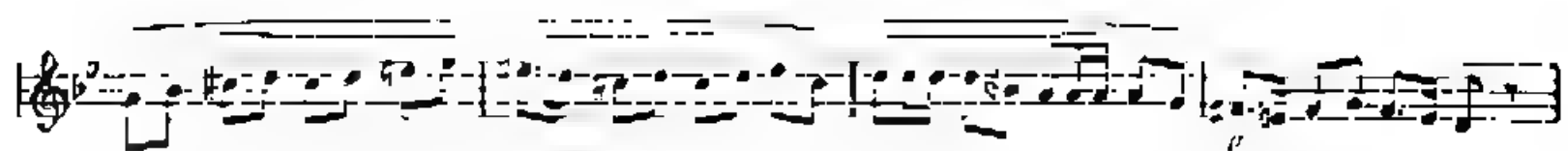
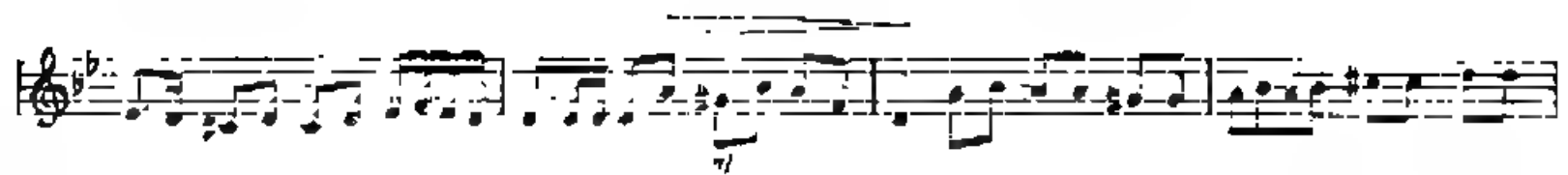
الدوكاه

$\text{♩} = 116$

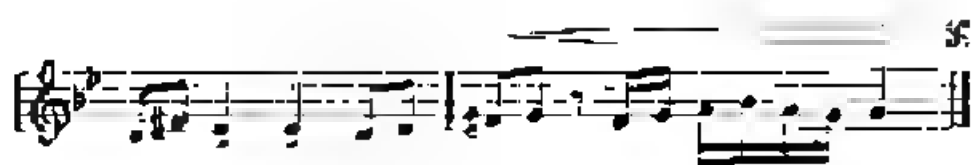
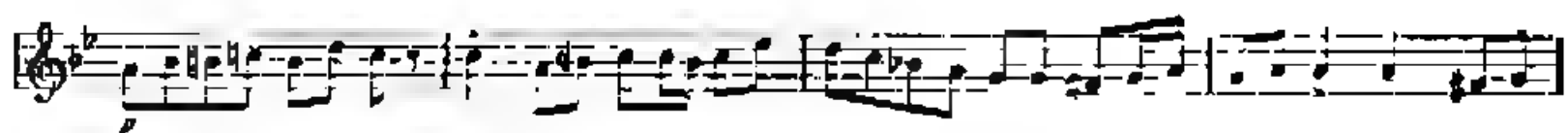
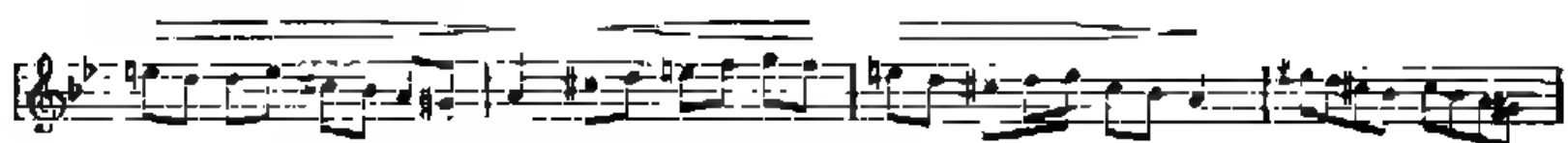
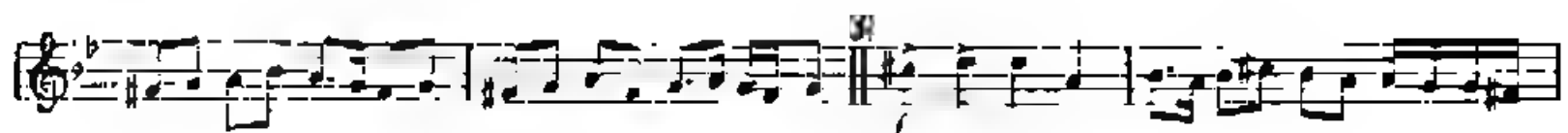
الحلقة الاولى

الحلقة الثانية

الحلقة الرابعة



الحلقة الثانية

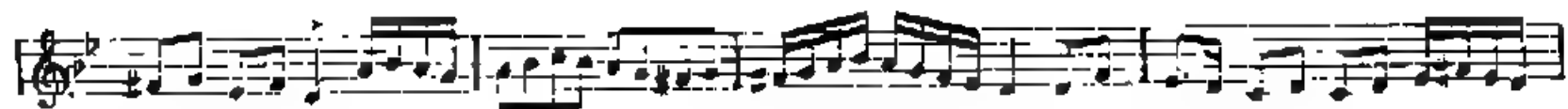
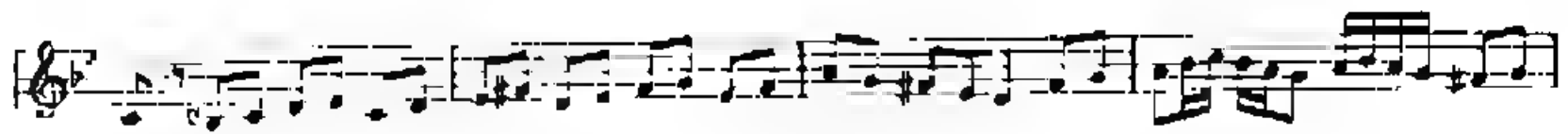
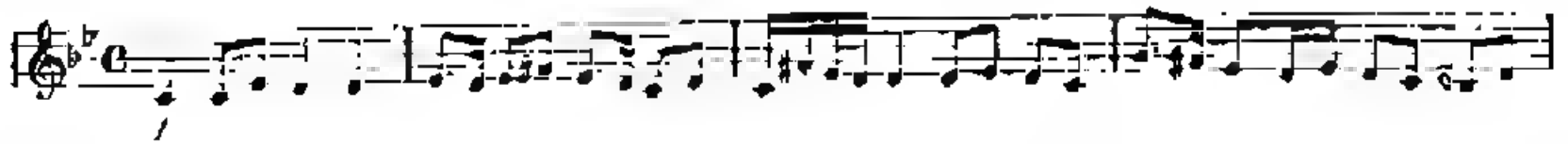


بشرف حجاز سالم بك

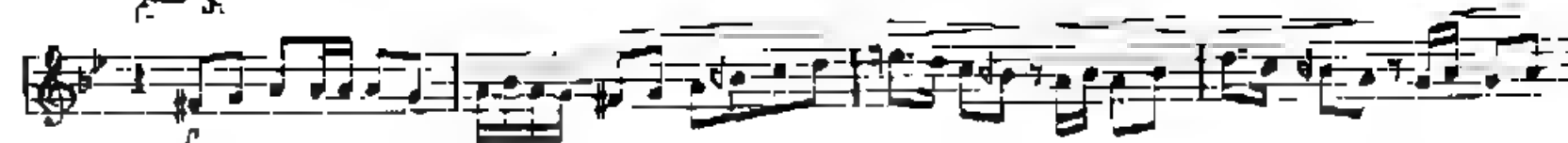
من سجل المعهد

الدوكاه أصول فاخنة

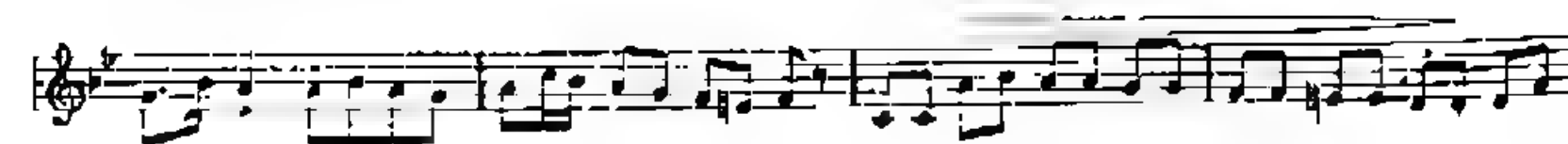
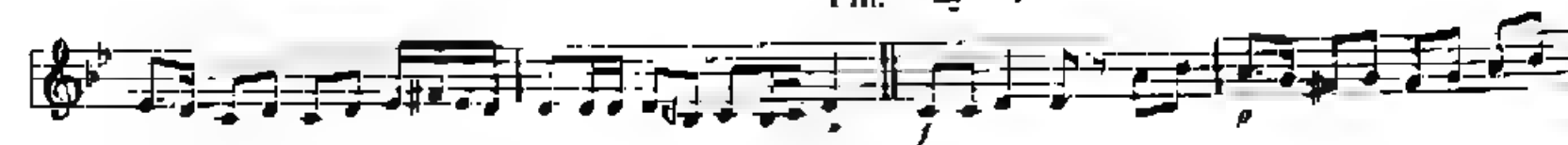
$\text{♩} = 60$



في سلم



انتهاء الاية Fm.





للعشاء

وهذه
ليستطيع
ان يسبقك

مختار الراديو

لهذا يخلص
لك دائما

ذلك
المختار
للمطبعة
IMPRIMERIE
LUXE

الادارة: ٩ شارع زكي
المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : D. RUD ZAKI
IMPRIMERIE : B. R. E. WORSI

Tamouk - Le Cour



اتمنى مؤسسة
من نوعها

٦٨

شماره ٦٨

مصر

تشرين

٤٣٣٠٠

LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents			Cents			Cents		
44 =	39:	40	145 =	149:	162	308 =	68:	81
50 =	+ 239:	249 (1)	150 =	+ 221:	241	310 =	5:	6
89 =	19:	20	151 =	11:	12	350 =	+ 125:	153
90 =	243:	256	180 =	59044:	63536	355 =	24:	27
100 =	+ 84:	89	182 =	0:	16	384 =	8561:	8192
112 =	15:	16	200 =	- 400:	449	386 =	4:	5
114 =	2048:	2167	204 =	6:	9	400 =	+ 50:	63
136 =	37:	40	232 =	7	8	408 =	64:	81
---			282 =	17:	20	450 =	+ 27:	35
			284 =	27:	32	498 =	3:	4
			300 =	- 87:	44			

(1) | approximatif

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er [Tél. 2305]

PIANOS HOFMANN

et

RADIO TELEFUNKEN

Après la chute de Bagdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est, et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Mothb El Din Al Ghirazi (IX^e siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son livre intitulé « *Dirrat Al Tag* » fut le premier de ces auteurs persans, après lui vint Mohammed Ibn Mahimoud E. Amouly dont le livre « *Nafais Al Foumoun* » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 14827).

Il y a au Vile siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « *Kanz Al Fohaf* ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghazibi (IX^e siècle de l'Hégire).

« *Qamée El Alhan* » et les deux abrégés du précédent « *Makassad El Alhan* » et « *Mokhtassar El Alhan* » et « *Charh El Adwar* ».

Un cinquième livre, « *Kanz El Aiman* », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu bien que Ibn Ghazibi fût un disciple de Safi El Din, ses ouvrages avaient cependant une certaine originalité. Son grand maître fut du joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « *Makawat Al Adwar* » et « *Makassad El Adwar* » existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes. L'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mohrad et Mohammed Abd El Hamid El Ladhki (IX^e siècle) auteur de « *Bersalat El Fallah* » Al Lamiki et le dernier auteur qui approfondit, d'une manière sérieuse, la théorie spéculative de la musique de l'école de Safi El Din.



L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhaïl Michaca (IX^e siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni inventé par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui.

Nous ne pouvons pas nous plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suppose le Dr Luchezant, parce que nous savons qu'il était en usage au IX^e siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Todarini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Fend, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « *Al Chaghrat Zaitol Akham* » et qui se trouve à Musée Britannique No 1535.

Dans ce manuscrit on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est ce système ? Le Dr Luchezant dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Colla-gette déclare qu'en pratique l'octave est dépourvue de ligatures, cette échelle est la même que celle de Safi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usés dans ce système sont d'origine persane, comme le nom même aux quarts de ton et aux trois quarts de ton. Le ton Nim Arabi Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghazibi de Chehac El Din El Agham et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mohrad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématisés, étaient pratiqués dès le VIII^e siècle de l'Hégire dans les « *Chech* » nouvellement adoucis ou dans les modèles déformés qui n'étaient pas en usage du temps de Safi El Din Abd El Meomen, quelque faisant partir du système persan primitif ex-

posé dans le livre de « *Balgat El Reuh* » de Abd El Meomen Ibn Saï El Din (Bih-Rodlejan). D'après le témoignage de la Borde, l'octave se divisait, au XII^e siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite.

1) Hajar	ton majeur
2) Dekah	ton majeur
3) Sakah	ton mineur
4) Charkah	ton mineur
5) Nawa	ton majeur
6) Hosami	ton majeur
7) Aaj	ton mineur
8) Kirdane	ton mineur

Mikhaïl nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions et il paraît qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chahab El Din divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 intervalles, alors que Aly Barwache El Halaby selon son système, les divisait encore davantage.

Que qui en fait Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale.

De nos jours beaucoup d'exécuteurs continuent encore que le système des quarts de ton est loin d'être une échelle tempérée bien qu'on admette généralement que ce système en question comprend 24 notes.

De là vient la difficulté de cette échelle se trouve aujourd'hui le Cinqtes.

a) Quel est le nombre de notes sonnées dans l'octave ?

b) L'échelle est-elle dite tempérée ou non ?

Ligatures	Ram	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	0	498	996	294	792
Mogannab Cadini	90	588	1086	384	882
Mogannab Persar	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal	168	666	1164	462	960
Sabbaba	204	702	1200	498	996
Wasta Cadina	291	792	90	588	1086
Wasta Persane	303	801	99	597	1095
Wasta Zalzalab	355	853	151	649	1147
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limra, Lamma et Comma. Cela prouvent sans doute des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zayla (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wasta à 363 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wasta Cadina ou Wasta Farisane. Avicenne dit que Wasta Zalzal a été perdue entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 341 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 349 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Tossal et Fakhr Al Din Al Razi.

L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de

la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zayla, est celle du musicien qui était au service du dernier Khallife de Bagdad, nommé Saïf El Din Abd El Moumen, auteur de deux superbes ouvrages Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musiciens et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les ecclésiastes grecs eurent le grand mérite d'élaborer la musique arabe. Néanmoins, quelques anomalies subsistèrent en core la plus notable de ces anomalies est celle de Wasta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui s'aligne de l'Echelle de ces monastères donnant une succession de quatriers. Pour corriger ce défaut, il paraît que Saïf El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se

suivant dans l'ordre des Limra, Lamma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzalennes marquées à 356 et 855 cents avec un rapprochement infinitésimal qui les a amenées à 344 et 882 cents.

Cette échelle considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, *Le Art de la musique* 2^e Edition 1929) donne des consonances plus pures que celle de l'Echelle tempore (voir l'ouvrage Reimann, *Catéchisme de l'histoire de la musique* 2^e Ed. Il ne faut pas oublier que Helmholtz dans son livre, *l'Etude sur la sensation des tons* a considéré la théorie de l'Ecole des Systematistes très précieuse dans l'histoire du développement de la musique (23).

Nous donnons l'Echelle précitée de Saïf El Din :

Ligatures	Ram	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	0	498	996	294	792
Zayed	90	588	1086	384	882
Mogannab	160	672	1176	474	972
Sabbaba	204	723	1200	498	996
Wasta Persane	294	792	90	588	1086
Wasta Zalzalab	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Messghar a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule note.

Cette échelle n'a pas suffi à tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar, cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du II^e siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des conclusions, le musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagoricienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IV^e siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalziennes ont trouvé une grande

de faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Masalih el Oloun ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoiqu'il en soit dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishaq Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures antérieures fixées sur le manche de l'Oud ou du Tanbur en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sazyah ».

Les scolies Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi (II^e siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce

dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolémée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave a donné sans transition le système grec complet, le « Système desion » fondé par Ptolémée. Pour atteindre ce but Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbata. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature placée sur les cordes Ram Maslah et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wostah posée sur la corde Masna. Zir Awai et Zir Thani, ce qui donna lieu à l'essayage d'une nouvelle manière à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précède et entre la ligature Wostah et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'échelle Limmu connue pour le Turchum Al Khorsasani qui précède l'échelle de l'Elton systématique fondée par Saffi Al Din.

Ligatures	Ram	Mathlat	Mathna	Zir Awai	Zir Thani
Motlak	—	498	996	294	792
Sabbata	90	588	1086	384	882
Mogannab (1)	114	612	1110	408	906
« (2)	204	702	1200	498	996
Wostah (1)	294	792	90	582	1066
« (2)	384	882	180	672	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khusr	498	996	294	792	90

Pour discuter cette Echelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr. Lachman et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Farabi, on avait fait quelques additions à cette

échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wostah Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbata, 114 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois

ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalziens, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Et après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a enrichi les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaître cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du II^e siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs

arts, c'est-à-dire les musiques arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IV^e siècle de l'Hégire exprime la même idée en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodies et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes ».

L'ouvrage d'El Fikd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IV^e siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Israk Al Moussili du II^e siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaître la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque.

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pré-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zil	Maya	Rampal	Husseini
Moulak	0	204	702	908
Sabbaba	—	408	—	1 116
Khinsar	—	498	—	1 200

Ce système était plus ancien que celui d'Israk Al Moussili (II^e et III^e siècles de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quarts, de sorte qu'une seule transition conduisait à la double octave.

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Israk Al Moussili, Al Kindy, Yahya Ibn Ali Ibn Yahya, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zil, Manna, Maslas et Ram. Le pre-

mier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que si ces deux supérieures et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Manna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans.

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consistait dans la première corde (la su-

perieure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entraîné le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

- - -

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahya Ibn Ali Ibn Yahya El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghuni par Aboul Farua.

	Ram	Manna	Manna	Zil
Moulak	—	498	996	294
Sabbaba	204	702	1200	498
Wosta	294	792	90	588
Bunsar	408	906	209	702
Khinsar	498	996	294	792

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 50588
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 10 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 3. 1ère Année.

16 Juin 1935. P.T. 2.

Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne musique xénite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'arrivée de l'Islam. C'est Al Farabi au IX^e siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de

la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tumbour de Bagdad ou Tumbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahalyen, c'est-à-dire sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On aura cette échelle en divisant

la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Ibn al-Nafis et probablement avant cette date. Cet instrument Djahiliyye portait deux cordes et cinq ligatures; on accordait la corde supérieure sur le four de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante:

Corde inférieure						Corde supérieure					
Cents	0	11	22	33	44	231	242	253	264	275	286

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahiliyyes continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquante, nous obtiendrons l'échelle suivante:

Les ligatures	22	33	44	55	66
Cents	0	11	22	33	44

D'après l'opinion du Prof. Lard, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagoricienne.

Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été donnés par les musiciens du Hedjaz. Ibn Mi djah avait appris le chant

persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Harbat ainsi que des leçons des Hébreux. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

M
A
I
S
O
N

مَحَلَّةُ بُزْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

السجل التجاري رقم ١٢٧

بناية إبراهيم باشا رقم ٢٠ بمصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعة تصليح وتجديد كافة أنواع الآلات الموسيقية وأدواتها
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

R.C. 127

20, Rue Ibrahim Pacha

Tél. 42466 Le Caire Cables: Busnach - Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

على اختلاف أنواعها



للآلات النفخ

نحاسية وخشبية

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

ميع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بنظم ٣٠ في المائة

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinze jours

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



M. ELIENY D. D.